
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00285691 2





Das Buch der Marionetten.

Ein Beitrag

zur

Geschichte des Theaters aller Völker

von

Herm. Siegfr. Rehm.

Mit 130 Vollbildern, Textillustrationen und Vignetten nach Zeichnungen des Verfassers.

Verlag von Ernst Frensdorff, Berlin SW. 11

Königgrätzerstraße 44.

Das Buch der Marionetten.

Ein Beitrag
zur Geschichte des Theaters aller Völker.

Von

Herm. Siegfr. Rehm.

Mit 130 Vollbildern, Textillustrationen und Vignetten
nach Zeichnungen des Verfassers.



Berlin
—— Ernst Frensdorff. ——

Inhaltsverzeichnis.



Seinen Freunden

Prof. Arthur Kampf

und

Eugen Kampf.

I.

Einführung.



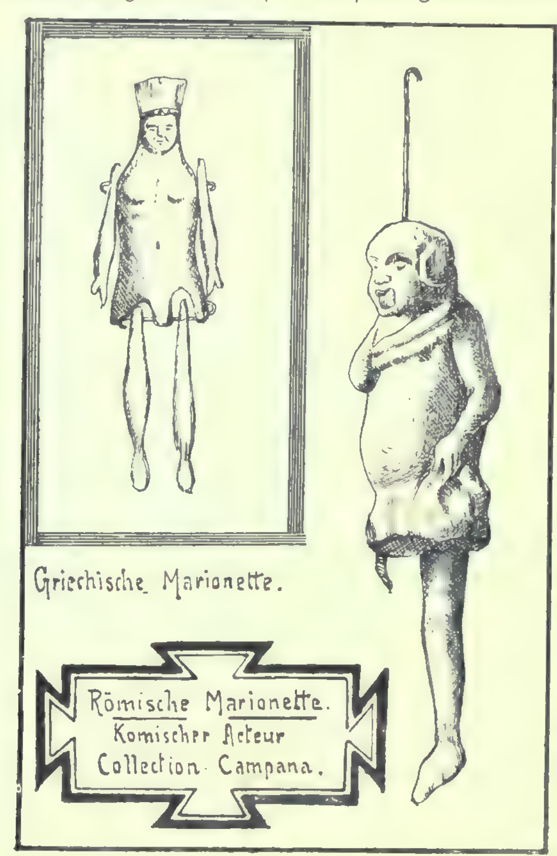
Einführung.

Pole Poppenspäler von Theodor Storm. Die Puppenspiele, eine Lieblingsunterhaltung großer Männer. Die Heimat der Puppenspiele. Die Verbreitung der Puppenspiele im Orient. Die Marionetten im Altertum. Zeugnisse des Xenophon und Aristoteles. Die Neurospasten in Athen. Potheinos und seine Puppenkomödie. Heron von Alexandrien. Galienus und Marc Aurel über die römischen Marionetten. Die frühmittelalterlichen Marionettenspiele. Herrad von Landsberg. Die kirchlichen Automaten. Die ethische Bedeutung der Puppenbühne.

Eine der köstlichsten Gaben, welche wir dem Dichtertalent unseres prächtigen Theodor Storm zu verdanken haben, ist die kleine Erzählung „Pole Poppenspäler", in der die Romantik des Puppenspiels in all ihren Farben und Schattierungen in so reizvoller Weise zur Darstellung gelangt. Was der Held dieser in ihrer Einfachheit unser Gemüt so mächtig bewegenden Geschichte, der treffliche Paul Paulsen, seelisch durchlebte, als er in seinen Knabenjahren zum ersten Male eine Marionettenkomödie sah, als diese originelle, heitere, die jugendliche Seele völlig bezaubernde Welt zum ersten Male geöffnet vor seinen Blicken lag, das alles sind jedem von uns bekannte Empfindungen, und beim Lesen von Storms anmutiger Novelle fühlen wir uns zurückversetzt in die goldenen Tage der Jugend, wo das Puppenspiel alle die aus den Märchenerzählungen bekannten Wunder leibhaftig vor uns erstehen ließ, und uns beim Anschauen derselben die Ahnung einer höheren Kunst überkam, von der wir einst unsere innere Läuterung empfangen sollten. Wie aber auch könnte eine Kunst unbedeutend und inhaltlos sein, die Jahrtausende hindurch den Kulturvölkern auf dem Wege ihrer geistigen Entwickelung eine treue Begleiterin war, die zu den Lieblingsunterhaltungen fast aller großen Männer

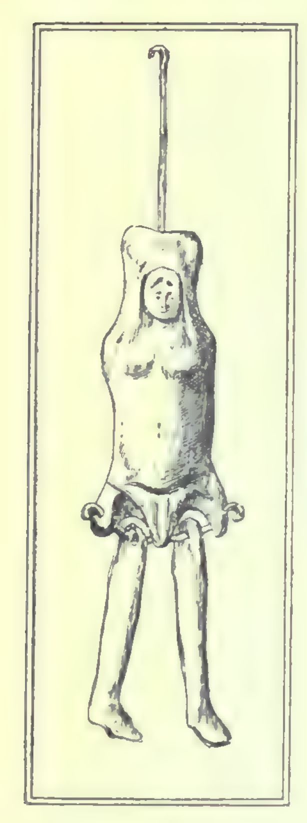
gehörte und die selbst in unserer Zeit der Umwertung, der Nivellierung und der geistigen Revolutionen ihren alten Platz in Ehren behauptet hat.

Als Charles Dickens in Genua und Rom den berühmten Marionettenaufführungen beiwohnte, die heute in diesen und andern italienischen Städten noch auf der gleichen Stufe der Vollendung stehen, äußerte er sich über jene Darbietungen in Briefen an seine Freunde in begeisterten Worten und nannte sie das Entzückendste, was er je gesehen. Einer der witzigsten und geistreichsten Köpfe Frankreichs, Lesage, verschmähte es nicht, sein erlesenes Talent in den Dienst einer Muse zu stellen, die sogar den Geist eines Voltaire anzuregen und zu befriedigen vermochte, indem der gefeierte Verfasser des „Gil Blas" an hundert Stücke für die Pariser Marionettenbühne schrieb, und Gounod, der geniale Tonsetzer, liebte die Puppenspiele, diese „Parodie de la vie humaine", wie Charles Magnin in seiner höchst vortrefflichen „Histoire des Marionnettes en Europe" erstere bezeichnet, so sehr, daß er sich durch sie zu seinem charakteristischen Marionetten-Trauermarsch inspiriert fühlte.



Vieles liegt in der Welt der Marionetten verborgen, was sich nur dem Gebildeten offenbart, die ganze Ironie des Lebens, die ungelösten Rätsel unseres Daseins bringt sie uns viel deutlicher zum Bewußtsein als die auf hohem Kothurn daherschreitende Kunst, die sich zunächst Selbstzweck ist, und die kleine Bühne mit ihren stummen und doch so beredten Akteuren scheint eigens dazu erfunden zu sein, uns über das Törichte unserer Illusionen aufzuklären. Denn „Nichts stellt

das Lächerliche des großen Ernstes im Getriebe der Menschen und deren unwichtige Wichtigkeit so ganz ans Licht, wie diese verkleinerten, am Draht geleiteten Menschen aus Holz", sagt Weber in seinem Demokritos, Worte, mit denen uns die moralische Bedeutung der Puppenbühne genügend gekennzeichnet erscheinen.



Griechische Marionette.



Römische Marionetten.

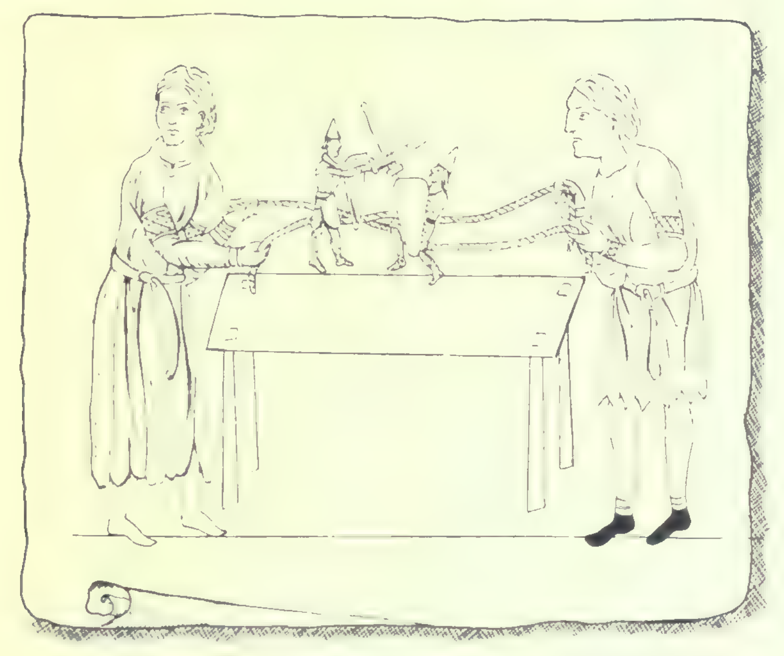
Über das Alter und die Herkunft der Marionetten etwas Bestimmtes sagen zu wollen, wäre vermessen, doch deutet alles darauf hin, daß wir Indien als die eigentliche Heimat des Puppenspiels zu betrachten haben, was unter anderem auch Richard Pichel in einer auf eingehenden Studien beruhenden Abhandlung nachzuweisen sich bemüht hat. Eine Andeutung über das hohe Alter der indischen Marionetten finden wir in jenem sinnvollen Märchen, in welchem erzählt wird, daß Gott Siva sich in eine schöne, seiner Gattin Parvati

gehörende Puppe dergestalt verliebte, daß er ihr Leben einhauchte, um sie zu besitzen. Die indische Bezeichnung für Puppenlenker ist Sutradhara d. h. Fädenhalter, ein Name, der in der Folge dem Direktor des Schauspiels beigelegt wurde, aus welchem Umstand, wie vorhin genannter Autor bemerkt, der gelehrte heimische Forscher Shankar Pandurang Pandit den berechtigten Schluß zog, daß in seiner Heimat Puppenaufführungen dem von lebenden Personen dargestellten Drama voraufgegangen sein müssen.

Vom Wunderlande der Lotosblume aus mag nun das Puppenspiel und die mit demselben verwandte Kunst des Schattentheaters seine Wanderung nach den übrigen großen Reichen des fernen Ostens angetreten haben, um in den Tropenländern des indischen Archipels, ferner in China und Japan und nicht minder in Siam, Birma, Persien und Turkestan jene außerordentliche, der orientalischen Phantasie entsprechende Mannigfaltigkeit in literarisch-künstlerischer Hinsicht, sowie jenen hohen Grad technischer Vollendung zu erreichen, der diese köstlichen Darbietungen der Volksmuse bis auf den heutigen Tag als eine der wichtigsten und anziehendsten Seiten morgenländischer Geisteskultur erscheinen läßt, wie wir an betreffender Stelle in erschöpfender Weise zeigen werden.

Auch dem klassischen Altertum waren die Marionettenspiele nicht fremd, und in Griechenland bildeten sie, wenn wir den Worten des Xenophon und Aristoteles Glauben schenken dürfen, eine Unterhaltung, deren Anziehungskraft auf die Menge selten versagte. In Athen, wo die Puppenspieler „Neurospasten" hießen, hatte einer von ihnen namens Potheinos eine solche Popularität erlangt, daß ihm die Archonten das Theater, von dessen Szene herab die erhabene Poesie des Euripides das Volk begeisterte, für seine Possen zur Verfügung stellten, ein Vorkommnis das Athenäus in seinem „Gastmahl" mit scharfen Worten geißelt. Ein französischer Hellenist, Viktor Prou hat in seiner Schrift: „Les Théatres d'automates en Grèce au IIe siècle avant l'ère chrétienne" die griechische Marionettenbühne zum Gegenstand einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung gemacht, wobei er sein interessantes Thema von den verschiedensten Seiten zu beleuchten weiß. Sehr hübsch ist auch der Einfall eines andern Autors, sich im Geiste unter die alten Zuschauer zu versetzen und von diesem Gesichtspunkte aus ein von Heron von Alexandrien zur Unterhaltung seiner Gäste veranstaltetes Puppenspiel in seinen Einzelheiten zu schildern. Galienus und Marc Aurel bezeugen, daß die Marionetten auch in Rom heimisch waren und zwar dürften dieselben, den be-

treffenden Funden nach zu urteilen, einer kunstvollen Ausführung nicht entbehrt haben, und endlich weisen die Worte, mit welchen Horaz einen Mann apostrophiert, der sich von andern an der Nase herumführen läßt: Duceris ut nervis alienis mobile lignum — du wirst gezogen gleich den beweglichen hölzernen Figuren, die ein anderer handhabt — unzweideutig darauf hin, daß dem Dichter bei diesem Vergleich die Puppenbühne vorschwebte.



Mittelalterliches Marionettenspiel.
Aus dem „Hortus deliciarum" der Herrad von Landsberg.

Äußerst dürftig sind die Quellen, die uns über die frühmittelalterlichen Marionettenspiele, die wir uns vorzugsweise als Aufführungen geistlichen Charakters zu denken haben, Aufklärung zu geben vermögen. Um so wertvoller erscheint daher eine Abbildung in dem sogenannten „Hortus deliciarum" der Herrad von Landsberg, dessen dem Ende des zwölften Jahrhunderts entstammendes Originalmanuskript zu den Schätzen der Straßburger Bibliothek gehört, welches Bild ein mittelalterliches Marionettenspiel zum Gegenstande hat. Dieses kulturgeschichtlich höchst interessante Dokument, von dem wir beifolgend eine Nachbildung geben, zeigt uns zwei Ritterfiguren, die an Schnüren befestigt, einen Zweikampf vollführen. Einer weiteren Erklärung

bedarf die Darstellung kaum, wohl aber läßt dieselbe den Schluß zu, daß die Marionettenaufführungen jenes Zeitalters insoweit sie profaner Natur waren, lediglich Kämpfe und Gefechtsszenen zur Veranschaulichung brachten, bei denen der Reiz in der mehr oder weniger realistischen Wiedergabe des Vorganges lag, ohne daß die Spieler den Dialog zu Hülfe nahmen. Seltsam aber in hohem Grade waren die den Marionetten eng verwandten kirchlichen Automaten, die der Mystizismus jener dunkeln Zeiten erzeugte, wie das viel angestaunte Wunderkreuz der Abtei Boxley in England, dessen Christus Kopf und Augen bewegte, die mechanischen Madonnen und Heiligenfiguren in Spanien und Frankreich und nicht minder die vielen, an den kinderfressenden, von Rabelais beschriebenen Manducus erinnernden Tiergestalten, die bei den religiösen Aufzügen eine Rolle spielten und uns in ihrer monströsen Ausführung die Phantastik des Mittelalters in grellster Beleuchtung vor Augen führen. –

Wenn wir in nachfolgenden Blättern den Versuch unternehmen, ein möglichst vollständiges Bild der literarischen und künstlerischen Entwickelung zu geben, welche die Marionettenbühne bei den Kulturvölkern des Morgen- und Abendlandes aufzuweisen hat, so waren wir uns der mit der Lösung unserer Aufgabe verbundenen Schwierigkeiten in jeder Beziehung bewußt. Aber sowohl der außerordentliche Reiz, der dem Gegenstande anhaftet, über dessen Bedeutung nur die wenigsten unter den Gebildeten vollkommen orientiert sein dürften, wie auch der Umstand, daß unser deutsches Schrifttum einer ähnlichen Publikation bisher ermangelte, ermutigte uns, dieses Buch, die Frucht langjähriger Studien, der Öffentlichkeit zu übergeben und von einer Sphäre voll eigenartigen Zaubers und stimmungsvoller, farbenreicher Romantik den Vorhang zu ziehen, in der das Bedeutende und Wahre mit dem Trivialen, das Sinnvolle und Hochpoetische mit dem Grotesken und Bizarren gepaart ist, den Blicken des Lesers eine Welt zu eröffnen, deren Vielgestaltigkeit unser Erstaunen wachruft, und der wir uns um so weniger verschließen können, als auch in ihr das Flügelrauschen des nach Wahrheit und Erkenntnis strebenden Menschengeistes deutlich vernehmbar ist.

II.

Das Schattentheater der Orientalen.



Ursprung des orientalischen Schattentheaters. Ideelle Bedeutung der Schattenbühne. Das Schattentheater an den Fürstenhöfen. Chinesische Silhouettenkünstler am Hofe Ogotais. Ibn Higge über Saladin. Das Schattenspiel in Ägypten. Arabische Schattenspieltexte. Das Spiel „Bekri Mustafa". Legenden über die Entstehung des orientalischen Schattenspiels. Schattenspiele in Kairo.

Das Schattentheater der orientalischen Völker wurzelt mit seinen ersten Anfängen zweifelsohne in einer sehr alten Kulturperiode, und wenn es der Forschung auch wohl kaum jemals gelingen wird, uns über den örtlichen Ursprung jener eigenartigen, mit dem Geistesleben der betreffenden Nationen eng verwachsenen Kunst völligen Aufschluß zu bieten, deren Entstehung die einen in China, die andern in den Ländern des Ganges suchen, so besitzen wir doch eine Menge unanfechtbarer Dokumente, die uns über die Entwickelung und den künstlerischen Charakter der morgenländischen Schattenspiele von einem gewissen Zeitpunkt ab hinreichend orientieren.

Soviel darf indes als feststehend betrachtet werden, daß die Schattenbühne schon früh ein wirksames und wichtiges Ausdrucksmittel war für die Stimmungen und Ideen wie sie im Volke lebten und daß sie umgekehrt auch erzieherisch auf die breiteren Massen einzuwirken suchte, indem sie große nationale Vorgänge zum Gegenstand der Darstellung wählte, wie dies in Siam, Java und teilweise auch in China der Fall war. Namentlich letzterer Umstand mußte dazu beitragen, dem Schattentheater die Gunst der Herrscher zu sichern; auf Java verschmähten es selbst die Fürsten des Landes nicht, in der Rolle

des „Dalang" d. i. des das Spiel dirigierenden Rhapsoden aufzutreten und einige unter ihnen sollen in der Herstellung von Silhouetten nicht geringe Fertigkeiten bewiesen haben.

Von Ogotai, dem Sohne und Nachfolger Timur Tamerlans, berichtet der persische Historiker Rasideddin, daß er einst chinesische Schattenkünstler an seinen Hof kommen ließ, die hinter einem Vorhang wundersame, nie gesehene Spiele aufführten, bei denen allerlei Völkertypen vorkamen. „Unter ihnen brachten sie einen weißbärtigen Greis vor, den Turban über dem Kopf in den Schweif eines Pferdes gebunden und auf dem Antlitz geschleift. Ogotai fragte: „Wen stellt diese Figur dar?" „Einen von jenen rebellischen Muhammedanern — sagten sie — welche die Soldaten in dieser Weise aus den Städten einbringen." Er befahl: „Stellt das Spiel ein und schafft aus der Schatzkammer die Kleinodien und edelsteinbesetzten Becher herbei, welche man aus Bagdad und Buchara bringt, die Araberrosse und andere arabische Kostbarkeiten von Juwelen und sonstigen derartigen Luxusartikeln, und bringt auch einige chinesische Kunstgewerbe-Erzeugnisse von entsprechender Ausstattung." Der Herrscher betonte nun den großen Unterschied, der zwischen den beiderseitigen Kulturprodukten bestehe und wies aus den sozialen Verhältnissen der beiden Länder nach, daß den Chinesen jeder Grund fehle, die Bekenner des Islams der Verachtung preiszugeben, worauf die Spielleute beschämt den Hof eines Fürsten verließen, dessen Charakter im Gegensatz zu demjenigen seines Vaters Milde und Nachsicht nicht fern gelegen zu haben scheint.

Ebenfalls von dem kunstfreundlichen Saladin wissen wir, daß er an den Darstellungen der zu seiner Zeit auch technisch bereits hochentwickelten Schattenbühne großes Gefallen gefunden habe. Ibn Higge erzählt nämlich in seinem „Thamarat", daß genannter Herrscher einmal einen Schattenspieler zu seiner Unterhaltung kommen ließ; bei Beginn des Spiels erhob sich sein Vezir al Fadil, dem die Darstellung bedenklich erscheinen mochte, aber Saladin erwiderte mit dem geistreichen Bonmot: „Wenn es verboten wäre, würden wir nicht dabei zugegen sein", worauf jener sich niederließ und der Vorstellung bis zum Schlusse beiwohnte.

„Ägypten scheint überhaupt das arabische Schattenspiel am meisten gepflegt zu haben — sagt Dr. Georg Jacob in seinem „Schattentheater" (Berlin 1901) — fast alle Erwähnungen desselben in der arabischen Literatur weisen auf Ägypten. Diese Erscheinung paßt durchaus zum Charakter der dortigen



Ein arabisches Schattentheater.

arabischen Kultur, der, im Gegensatz zur scholastischen Pedanterie des Ostens vorwiegend schöngeistig, vor allem die Unterhaltungsliteratur begünstigte. War doch auch das alte Ägypten keineswegs ein Land finsterer Todesgedanken und tiefer Weisheit, sondern nährte ein heiteres, genußfrohes, oberflächliches Volk im schroffen Gegensatz zu den ernsten Assyro-Babyloniern."

Hochinteressant und in hohem Grade wichtig für die Kenntnis des älteren orientalischen Schattenspiels sind die drei im Eskorial aufbewahrten Originaltexte, die der 1311 verstorbene ägyptische Arzt Muhammed Ibn Danijel in Poesie und kunstreicher Reimprosa bearbeitete und die uns durch die große Menge der auftretenden Figuren die vielgestaltigen Beziehungen dieser aparten Kunst zum realen Leben erkennen lassen. Die Stücke, die wohl auch zu denjenigen gehören, an denen Saladin und seine höfische Umgebung sich ergötzten, verdienen umsomehr Beachtung, als sie die einzigen Reste dramatischer Poesie des islamitischen Mittelalters darstellen. Des literarischen sowohl wie kulturgeschichtlichen Interesses wegen können wir uns nicht enthalten, hier den Inhalt einer dieser Babas, wie die Komödien genannt werden, mitzuteilen, wobei wir uns eng den Ausführungen anschließen, die der schon vorhin erwähnte verdiente Orientalist Prof. G. Jacob diesem Gegenstande gewidmet hat.

Diese Baba al-Mutaijam wad-Dai-al-jetim hat wie das alte, noch heute in der Türkei sehr beliebte Schattenspiel „Bekri Mustafa" ein Zechgelage zum Vorwurf. Diesem gehen allerlei Sport-Belustigungen voraus. Hahnen-Widder-, Stierkämpfe. Der Held des Stückes al-Mutaijam läßt seinen unterlegenen Stier schlachten und zur Schmauserei nebst Weingelage die Gäste auf allen Gassen entbieten. Nun erscheinen merkwürdige Gesellen, die zum Teil deutlich gewisse Laster symbolisiren und fallen einer nach dem andern betrunken um. Als letzter Gast tritt der Todesengel ein und erwidert auf al Mutaijam's entsetzte Frage, ob Buße noch nicht zu spät komme: „Siehe, die Pforte des Gnadenreiches steht offen! So ergreife die Reue, so lange der Geist in dir weilt, bevor er dahingerafft wird und seine Sinnesempfindung einbüßt." Da sagt al Mutaijam: „O Gott, o reicher an Güte und König der Existenz, o Besitzer weiter Barmherzigkeit und ausgedehnter Verzeihung, Unrecht getan hat meine Seele und in Finsternis war tagüber mein Sinn. So verzeih mir, du bist der Sündenverzeiher und der Allwisser der Geheimnisse und dir demütige ich mich und bereue. Und ich bezeuge, daß es keinen Gott gibt außer Allah, meinen Schöpfer, meinen Beistand und meinen Ernährer und bezeuge, daß Muhammed sein Sklav und sein rechtleitender Gesandter und

mein Fürsprecher bei meiner Wiederkehr, Allah segne ihn und seine Familie insgesamt mit bis zum jüngsten Tage währendem Segen, und ich bezeuge, daß du der Viel-Verzeiher, der Viel-Vergeber und daß du auferweckst die Bewohner der Gräber. Nach Mekka gewendet, haucht der Reumütige, der sich noch in letzter Stunde auf die Lehren des Korans besinnt, seine Seele aus, und sein Leichenbegängnis bildet den Schluß der Vorstellung."

Man sieht, ein Schattenspiel mit moralischer Tendenz, an der jeder rechtgläubige Moslem gewiß seine helle Freude gehabt hat und das auf den Geschmack und die Geistesrichtung der damaligen mohammedanischen Welt ein bezeichnendes Licht wirft. — —

Bezüglich der Entstehung ihres Schattentheaters verweisen die Orientalen auf verschiedene alte Überlieferungen. So vernahm Petermann, wie er in seinen „Reisen im Orient" berichtet, daß ein Sultan seinem Vezir unter Androhung der Todesstrafe befohlen hatte, seine hingerichteten Narren Qara-Goz und Aiwas wieder herbeizuschaffen. Der Vezier wandte sich an einen Derwisch, der zwei große Fische fing, denen er die Haut abzog und sie, zu menschenähnlichen Gestalten verwandelt, als die beiden Narren hinter einem Vorhang erscheinen ließ.

In Tunis hat man nach M. Quedenfeld für die Entstehung des dortigen Schattenspiels folgende Version: „Vor langer Zeit lebte in Stambul ein Mann, dem die Mißwirtschaft der Paschas und sonstigen Würdenträger ein Dorn im Auge war. Er sann nach, wie dem abzuhelfen sei. Da es ihm unmöglich war, bis zur Person des Sultans vorzudringen, um diesem seine Wahrnehmungen vorzutragen, beschloß er, ein Schattenspiel zu etablieren, in der Hoffnung, daß der Sultan auf das Gerücht von der Neuerung hin sich zu einem Besuche der Vorstellungen entschließen würde. So geschah es in der Tat. Kaum gelangte die Kunde von dem allgemeinen Beifall findenden, zotenhaft drolligen Karakus-Spiel zu den Ohren des Herrschers, als derselbe im Theater erschien; Karakus hat an diesem Abend natürlich ganz andere Dinge geredet als Zoten. Dem Sultan wurden die Augen geöffnet über das Treiben seiner Minister und Gouverneure, die er größtenteils ihrer Ämter enthob und bestrafte. Der Karakus-Begründer aber wurde Vezir, doch ging seine Erfindung nicht verloren, sondern wurde Gemeingut des Volkes."

Daß das Schattenspiel sich auch in den Dienst revolutionärer Bestrebungen stellte, geht aus den Unruhen hervor, welche es im Jahre 1557 zu Kairo erregte, wo die Behörde die Vorstellungen verbot, ein Vorkommnis, zu welchem

man aus der neueren Theatergeschichte manches analoge Beispiel anführen könnte. Wie das Schattentheater bei den einzelnen orientalischen Nationen beschaffen ist, welche Anregungen es der Kunst und Literatur seit den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart bot, soll in den nachfolgenden Kapiteln Gegenstand ausführlicherer Darstellungen sein.



III.

Das Schattentheater der Türken und Araber.



Eigenart der türkischen Schattenbühne. Der Schattenspieler Hasanzade. Der türkische Reisende Evlija über die Entstehung des nationalen Schattentheaters. Chinesische und türkische Silhouetten. Ältere Berichte über die türkische Schattenbühne. Die Forschungen Georg Jacobs. Karagöz, der türkische Polichinell. Seine physischen und moralischen Eigenschaften. Laszivitäten der türkischen Schattenkomödie. F. v. Luschan über das Karagöztheater. Die technische Einrichtung desselben. Die Figuren. Artistische Fähigkeiten des Karagödschi, Schattenspielers. Hagievad, Bekri Mustafa und die übrigen männlichen Typen. Die weiblichen Figuren. Pathologische Typen. Bericht Gerhards de Nerval über das Karagöztheater. Karagöz als das Opfer seiner Keuschheit. Privatvorstellungen in vornehmen Familien. — Das Karagözspiel in Syrien, Palästina, Ägypten, Tunis und Tripolis. Arabische Bezeichnungen für Karagöz. Gleichartigkeit des türkischen und arabischen Karagöztheaters in Bezug auf die komischen Personen. Gewandtheit der arabischen Karakozatis, Schattenspieler. Moralischer Tiefstand der tunesischen Karakusbühne. Die priapische Natur des Haupthelden. Der „Bu-Dabbus". Künstlerische Minderwertigkeit der arabischen Spielfiguren gegenüber den türkischen. M. Quedenfeldt über die tunesische Karakusbühne. Unterschiede zwischen der arabischen und türkischen Schattenbühne. Fasl Afrenzün.

Unter allen Schattenbühnen des Orients hat sich diejenige der Türken wohl am Eigenartigsten und Vielseitigsten entwickelt, und wer sich mit der türkischen Volksliteratur bekannt machen will, muß unbedingt auf die Stücke des Schattenspiels zurückgreifen, von denen eine ganze Anzahl in trefflicher Übersetzung im Druck erschienen ist.

In dem großen Reisenden Evlija begegnen wir dem ersten Schriftsteller, der das osmanische Schattenspiel zum Gegenstand einer literarischen Darstellung macht, die vorzugsweise auf die künstlerische Wirksamkeit des berühmten Schattenspielers Hasanzade Bezug nimmt, der unter Sultan Murad IV. (1623

bis 1640 n. Chr.) seine Vorstellungen gab und bereits die Mehrzahl der Figuren, welche die heutige Bühne dieses kleinen hochoriginellen Theaters beherrschen, auftreten ließ.

Ob der Ursprung des letzteren bis in das 13te Jahrhundert zurückreicht, da Evlija die Erfindung des national-türkischen Schattenspiels dem 1258 verstorbenen berühmten sufischen Ordensstifter Sadhili, dem angeblichen Entdecker des Kaffees zuschreibt, oder ob das erste, vermutlich primitive Auftreten dieser Kunst vielleicht nicht noch über genannten Zeitpunkt hinaus zurückgeht, darüber dürfte die Forschung wohl niemals zu abschließenden Resultaten gelangen. Zweifelsohne aber darf als feststehend betrachtet werden, daß das türkische Schattenspiel seinem Wesen nach keine autochthone Schöpfung ist, es vielmehr von China in die Welt des Islams eingeführt wurde, was schon allein ein Vergleich der in Größe und technischer Behandlung vollkommen übereinstimmenden türkischen und chinesischen Silhouetten als etwas durchaus Positives erscheinen läßt.

Im 18ten Jahrhundert hat uns neben Russel der Däne Carsten Niebuhr Aufzeichnungen über das türkische Schattentheater hinterlassen, der aber wegen der vielen Ausfälle gegen das Ausländertum, zu welchem dasselbe sich hinreißen ließ, nicht gut auf letzteres zu sprechen war. Im 19ten Jahrhundert schwoll die diesbezügliche Literatur lawinenartig an, Deutsche, Engländer, Franzosen, Russen u. a. haben dem derb-realistischen türkischen Polichinell, der fast allein die dramatische Kunst der heutigen mohammedanischen Welt repräsentiert, ein intensives Interesse entgegengebracht, aber erst die Forschungen der neuesten Zeit, unter denen die verdienstvollen Arbeiten Georg Jacobs an erster Stelle genannt werden müssen, haben über einen Gegenstand völlige Klarheit geschaffen, über den vormals seitens phantasiebegabter Reisenden viel gefabelt wurde.

Der Held des für die moslemische Volkskunde so wichtigen kleinen Theaters, welches ganz im Gegensatz zu dem ernsten „Nang“ der Siamesen und dem „Wayang Purwa“ der Javanen auf einen heiteren burlesken Ton gestimmt ist, heißt Karagöz d. i. „Schwarzauge“ und ist in seiner innersten Natur durchaus mit unserm Kasperle verwandt, nur daß er sehr häufig das Derbe mit dem Unanständigen verwechselt und überhaupt eine Vorliebe für das Niedrig-Erotische an den Tag legt, die mit dem Satze: Naturalia non sunt turpia nicht mehr zu entschuldigen ist.

Die priapische Veranlagung dieses großen Zotenkünstlers, die in manchen Stücken in komisch-grotesker Weise, aber jedenfalls unverhüllt zu Tage tritt, scheint indes für das moralische Empfinden des Türken nicht das mindeste Anstößige zu besitzen, wie denn überhaupt der Sittenzustand eines Volkes leicht



Türkischer Schattenspieler hinter der Scene.

zu bemessen ist, das ein Werk wie die „Schwänke des Nasreddin", des türkischen Eulenspiegels, zu seinem Lieblingsbuche gewählt hat. Zur Zeit des Ramadanfestes, wenn die Bekenner des Islams mit der seelischen Reinigung in der Moschee gleichzeitig einem üppigen Sinnenkult außerhalb derselben huldigen, führt Karagöz das Regiment, und man sieht die Söhne des Pro-

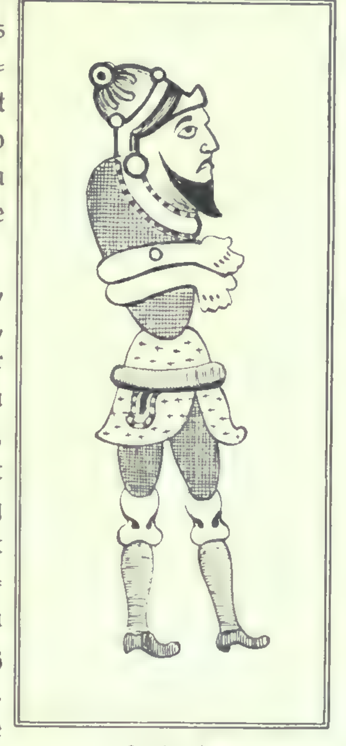
pheten eifrigst bemüht, die Weisheit des Korans über den Späßen dieses unverwüstlichen Witzbolds zu vergessen, gegen dessen Zügellosigkeiten die Behörden wiederholt einschreiten mußten. Doch gibt es auch Stücke, die frei von allen unsauberen Anspielungen und Laszivitäten sind, ihre Wirkung vielmehr lediglich ihrer phantasiereichen, von gesundem Humor getragenen Handlung verdanken, und es wäre zu wünschen, daß dieses Genre die Oberhand gewänne, schon allein um der Jugend willen, die, wie bereits Gerhard de Nerval und Theophil Gautier in ihren diesbezüglichen Schilderungen hervorheben, das weitaus größte Kontingent zu den Aufführungen des Karagöz stellt.


Karagöz.

F. von Luschan, dem wir eine wertvolle Studie über das türkische Schattentheater verdanken, führt über die Einrichtung und die technischen Hülfsmittel desselben folgendes aus: „In irgend einem Kaffeelokale wird eine Ecke, gewöhnlich die linke hinten, durch einen dichten Vorhang oder festen Bretterverschlag von dem übrigen Raume abgetrennt, hinter jenem befindet sich die Bühne, vor derselben der Zuschauerraum. In dem Vorhange oder Verschlage selbst befindet sich etwa in Augenhöhe ein rechteckiger Ausschnitt von der Größe ungefähr eines Quadratmeters durch einen starken Rahmen ausgefüllt, über den eine weiße Leinwand straff gespannt ist. In gleicher Höhe mit dem unteren Rande dieses Rahmens befindet sich hinter demselben ein Tisch, auf oder hinter welchem, unsichtbar für das Publikum, der Künstler sich aufhält.

Außer den Figuren selbst und den dünnen Holzstäbchen, mit welchen sie bewegt werden, gehören nur noch eine hellbrennende Lampe, sowie einige kastagnettenartige Metallscheibchen zur vollständigen Bühneneinrichtung. Die Lampe, gewöhnlich aus Eisenblech von der Form einer großen viereckigen Untertasse mit 10 bis 30 und mehr Schnäbeln für ebensoviele Dochte versehen, ist mit gutem Olivenöl gefüllt, so daß sie ein sehr intensives Licht gibt und,

weil die einzelnen Dochte weit auseinanderliegen, die Leinwand fast gleichmäßig erhellt. Wird nun von hinten her eine durchscheinende bunte Figur fest an die Leinwand angedrückt, so erscheint sie dem außerhalb befindlichen Zuschauer in grellen bunten Farben, ja, es bildet sich, besonders auch durch die ganz dunkle Umgebung der Bildfläche unterstützt, leicht die Illusion aus, daß die Figur plastisch ist und weit größer als in Wirklichkeit. Kommt dann noch hinzu, daß, wie dies häufig genug der Fall, der Spieler, der Karagödschi, ein wahrer Künstler ist, seine Rollen gut spielt und mit wechselnder Stimmlage spricht, so kann die Illusion so vollständig werden, daß man manchmal meinen könnte, eine wirkliche Bühne und richtige Schauspieler vor sich zu sehen.



Hagievad.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Die Figuren selbst sind aus scharf getrockneter, glatt abgeschabter und sehr durchscheinender Haut, gewöhnlich aus Kamelhaut geschnitten und sehr sorgfältig bunt bemalt. Besonders die älteren unter ihnen sind in ihrer Art wahre Kunstwerke, richtig in der Zeichnung und in den Gelenken, mit scharfen Binnenkonturen und häufig porträtartig individualisierten Gesichtszügen. Eigentümlich ist gerade diesen älteren Figuren, daß verschieden gefärbte Flächen sich fast nie direkt berühren, sondern nahezu immer durch schwarz geränderte, ganz schmale Schlitze auseinandergehalten werden. Solche Figuren erinnern dann manchmal an alte gute Mosaikarbeiten, mitunter auch an Glasmalereien.

Weitaus die meisten unter den türkischen Schattenfiguren sind beweglich, das heißt, sie bestehen aus mehreren, durch Gelenke miteinander verbundenen Stücken. Diese Gelenke sind sehr einfach dadurch hergestellt, daß die einzelnen Stücke da, wo sie sich berühren, etwas übergreifen, durchbohrt sind und mittelst eines beiderseitig geknoteten dicken Bindfadens oder Lederstreifchens zusammengehalten werden. Trotz dieser einfachen Technik sind die Stellen für die Gelenkverbindungen immer, besonders bei den älteren Stücken sehr richtig gewählt, ebenso steht auch die Zahl der vorhandenen Gelenke immer in wohl=

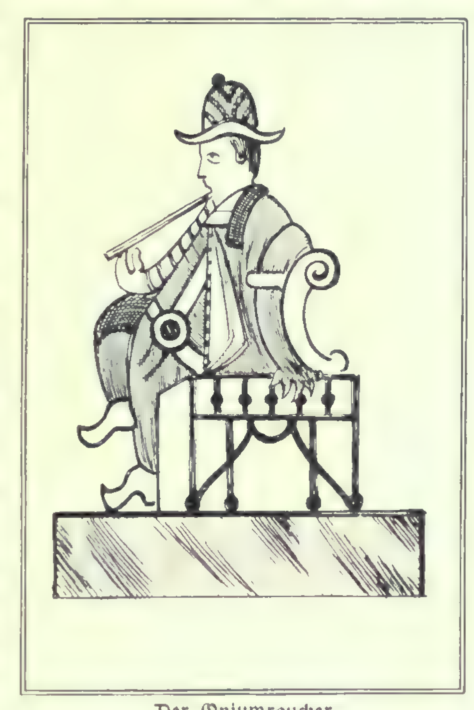
erwogenem Zusammenhang mit dem Charakter und dem Auftreten der vorzustellenden Figur.

Die Figuren werden an dünne Holzstäbchen gesteckt und mittelst dieser vorgeführt und bewegt. Zu diesem Zweck haben sie meist in der Halsgegend, manchmal etwas tiefer, jedenfalls aber immer im obersten Abschnitt ein kleines kreisrundes Loch, das durch ein hinten aufgenähtes, gleichfalls durchlochtes rundes Scheibchen aus dickem Leder verbunden wird. In dieses durchschnittlich etwa 1/2 cm im Durchmesser haltendes Loch wird nun ein ebenso starkes, etwa 30 bis 40 cm langes Holzstäbchen derart eingedreht, daß es, ohne vorne überzustehen, genau senkrecht auf die hintere Fläche gerichtet, die Figur festhält. Die meisten Figuren haben nur ein solches Loch, da sie außerdem auf einer längs der inneren unteren Kante der beleuchteten Bildfläche befestigten Leiste aufruhen, so können sie von einem halbwegs geschickten Künstler sehr natürlich bewegt werden. Nur jene obenerwähnten, vielgelenkigen Figuren, deren Arm besonders bewegt werden muß; haben in der Gegend des Handgelenks ein zweites gleichartiges Loch, werden also an zwei Stäbchen dirigiert. Die Schwierigkeit der richtigen Führung nimmt dadurch wesentlich überhand und wird eine außerordentliche, wenn mehr als zwei Figuren bewegt werden müssen. Der Künstler hilft sich häufig damit, daß er eine der Figuren so fixiert, indem er das Stäbchen gegen seinen Leib stemmt und dieselbe einfach an die durchscheinende Leinwand angedrückt hält und dann ab und zu mit einem Finger oder auch mit dem Kinn oder der Stirne nachhilft, so daß er die beiden Hände für die zweite oder die übrigen Figuren frei behält. Erhöht wird die Schwierigkeit seiner Aufgabe natürlich auch noch durch die Lampe, die sich immer zwischen ihm und seinen Figuren befinden muß und bald seine Hände, bald die Stäbchen oder die Figuren selbst zu verbrennen droht. Bedenkt man, daß er gleichzeitig mit entsprechender wechselnder Stimme den



Bekri Mustafa.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Text sprechen muß oder das Auftreten einer Tänzerin durch Kastagnettengeklapper begleitet, was allein Daumen und Zeigefinger einer, manchmal auch beider Hände in Anspruch nimmt, daß er das Auftreten mancher Figuren durch taktmäßiges oder auch polterndes Aufstampfen seiner Füße markiert, daß er, um das Geräusch einer schallenden Ohrfeige zu imitieren, sich mit der Hohlhand auf Stirn und Nacken schlägt, wozu er sich also, wenn auch nur für kurze Augenblicke, aber doch gerade dann, wenn seine Figuren in heftigster Aktion stehen, eine Hand frei machen muß, so wird man sich leicht darüber klar werden, welch hohen Grad von Kunstfertigkeit eine Karagöz-Aufführung erfordert." Soweit von Luschan.



Der Opiumraucher.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Der Figurenbestand der vollständig eingerichteten Karagözbühne setzt sich aus ungefähr 50 bis 60 Typen zusammen, von denen der Karagödschi für jedes Stück die entsprechende Anzahl auswählt. Häufig kommt es vor, daß Spieler sich bei ihren Vorstellungen mit wenigen Silhouetten behelfen und damit Ausgezeichnetes leisten, während umgekehrt andere ihre mangelhaften künstlerischen Leistungen durch Vorführung einer größeren Zahl oft selbstgefertigter, schlecht gearbeiteter Figuren auszugleichen suchen.

Neben Karagöz mit seinen zahlreichen Untugenden und Lastern die eigentliche Seele des ganzen Spiels, tritt sein Freund und Begleiter Hagievad sehr bemerkenswert in die Erscheinung. Eleganter in seinem Exterieur als der plumpe Karagöz, den man gemeinhin für einen Schmied hält, besitzt er auch etwas mehr Bildung, wenngleich er ebenfalls in bedenklichem Maße zu den Verstößen contra bonos mores neigt, welche den Haupt、helden der Komödie zu einer solch anrüchigen Persönlichkeit machen. In Karagöz und Hagievad erblicken wir die ältesten Typen des Spiels, sie sind untrennbar miteinander

verbunden, und es gibt Stücke, in denen nur diese beiden lustigen Ulkvögel allein auftreten, vielleicht sind es sogar die unterhaltendsten. – Alsdann ist zu nennen Bekri Mustafa, der reich gewordene Bauer, der in die Stadt kommt, sich in zweideutigen Häusern herumtreibt, betrunken und ausgeplündert nach Hause zurückkehrt, um dann nach Art eines beschränkten Kopfes über sein Mißgeschick in sehr einseitiger Weise zu philosophieren. — Eine originelle Figur ist die des Kawassen, der mit seinem großen Fez und seiner tadellosen Uniform höchst breitspurig auftritt und dem sogar Karagöz, wo er kann, auszuweichen sucht. — Ferner wären zu nennen: Der Jahudi, der reiche jüdische Kaufmann mit edlen Charakterzügen, die ihn indes doch nicht vor dem Spott des Karagöz und seines Genossen Hagievad schützen, sowie der Tschifut, der heruntergekommene jüdische Schnorrer, der Geldvermittler und Kuppler des Karagöz, der sich von letzterem die brutalste Behandlung muß gefallen lassen. Der Derwisch, ein geriebener Gauner, der unter dem Deckmantel der Frömmigkeit und Askese sich den größten Ausschweifungen hingibt. – Der Franke, dessen schlechtes Türkisch Karagöz spottend nachäfft, dessen Erscheinung im übrigen aber bei den Zuschauern sympathisch berührt. — Der Albanese, eine romantische Räubergestalt, die häufig als das Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit auftritt, indem sie Freveltaten rächt und Gutes belohnt – und viele andere. – Unter den Frauentypen verdienen Beachtung: Die Frau des Karagöz, die Frau und Töchter des Hagievad, die sogenannte Braut, eine junge Dame von lockeren Sitten, deren Aufgabe darin besteht, mit reichen Lebemännern höheren Alters anzubändeln, die Tänzerin, die Hanoum, Typen, die sich mit vielen anderen



Der Albanese.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

zu einem die Schwächen und Tugenden des weiblichen Geschlechtes repräsentierenden Chorus vereinigen, der zu den Abenteuern des Helden in mittelbaren oder unmittelbaren Beziehungen steht.

„Zu den genannten kommen ferner die pathologischen Typen — sagt Georg Jacob — namentlich ein höckeriger, geschwätziger, Zwerg Alty Kulac Beberuli mit Namen, ein Opiumraucher Tinjaki, der fortwährend in Schlaf verfällt und zu schnarchen beginnt, ein Stammler Keteme oder Pepeme, und ein Näsler. Um letzteren in der Unterredung mit seiner Sprache zu necken, läßt sich Karagöz mit dem Löffelstiel Baumwolle in die Nase stopfen. An die pathologischen Typen reihen sich die Vertreter fremder Nationalitäten: Der Jude, Araber, Perser, Armenier, Arnaut, Grieche, welche das Türkische in ihrer Art radebrechen und durch treue Kopierung ihrer Aussprache, sowie durch Mißverständnisse, welche sich aus derselben ergeben, Heiterkeit erregen. Zunächst übertragen diese Dialekttypen die Eigentümlichkeiten ihrer Muttersprache auf das Türkische, dann aber finden um des Effektes willen Übertreibungen statt.“


Der Jahudi.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Wie aus diesem kurzen Blick auf den Personalbestand ersichtlich, läßt das türkische Schattentheater an Vielseitigkeit der Beziehungen nichts zu wünschen übrig. Welch' köstliche, auf einen völlig realistischen Ton gestimmte Bilder sich daraus ergeben, vermag man sich leicht vorzustellen, zumal der Karagödschi, dessen Geschicklichkeit in der Ausübung seines Metiers wir bereits bewundert haben, die Szene durch passende Dekorationen und buntes Vielerlei angenehm zu beleben weiß.

Um die geistige Späre, in der sich Karagöz und seine Umgebung bewegt, dem Leser einigermaßen zu veranschaulichen, teilen wir hier eine Textprobe mit, wobei wir dem Berichte folgen, den Gerhard de Nerval über ein Stück liefert, dessen Aufführung er in einer Taverne zu Konstantinopel zur Zeit des Ramadanfestes beiwohnte. Die Komödie führt den Titel: „Karakus als das Opfer

seiner Keuschheit" und zeigt uns, wenngleich im Original reich an geschlechtlichen Anspielungen, den alten Possenreißer und Zotenbengel noch von einer seiner mildesten Seiten. Ein Orchestervortrag, wie er dem Ort und der dort heimischen Muse entsprach, sollte, wie genannter Autor berichtet, die Anwesenden auf den in Aussicht stehenden Kunstgenuß passend vorbereiten. Nachdem ersterer beendet, entspann sich zwischen dem hinter der Szene befindlichen Karagödschi und einem Zuschauer von der Sorte wie sie öfters bei Zirkusvorstellungen mitzuwirken pflegen, ein Zwiegespräch folgenden Inhalts: „Was gedenkst du heute zu geben?" worauf die Stimme hinter der Bühne antwortete: „Das steht draußen an der Tür angeschlagen für solche, die lesen können."


Der Jahudi.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

„Ach, was ich beim Hodja (türkischer Lehrer) gelernt, habe ich längst vergessen."

„So, so! — Nun denn, der berühmte Karagöz wird heute zeigen, wie er das Opfer seiner Keuschheit geworden."

„Und wie willst du den Titel dieses Stückes rechtfertigen?"

„Indem ich auf das Verständnis der Leute von Bildung und auf den Beistand Ahmads (Nebenbezeichnung für Mohammed) rechne."

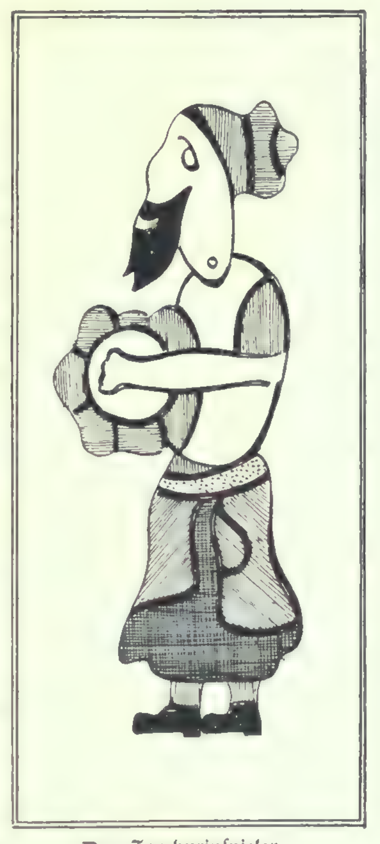
„Gut gesagt. Wir sind neugierig, wie die Sache sich entwickeln wird."

Während die Musik von neuem ertönt, verdunkelt sich der Saal und die Szene zeigt eine transparente Darstellung eines öffentlichen Platzes in Konstantinopel. Im Vordergrunde ein Brunnen, rechts und links Häuser. Zunächst erscheint ein Wächter, dann ein Hund, hierauf ein Wasserträger, es folgt eine Menge von Personen, die zu dem Inhalt des Stückes in keiner wesentlichen Beziehung stehen, sondern lediglich dazu dienen, das Tableau recht lebendig zu gestalten und ein möglichst realistisches Bild konstantinopolitanischen Straßenlebens zu geben. Nun öffnet sich die

Türe des Hauses und die bekannte Gestalt Hagievads tritt heraus, gefolgt von einem Mohren mit einer Reisetasche. Er ruft laut:

„Karagöz, Karagöz, mein bester Freund, schläfst du?"

Der Gerufene, seitens des gesamten Zuschauerkreises mit frenetischem Jubel begrüßt, steckt augenblicklich seine Nase zum Fenster hinaus. Dann eilt er hinunter, um seinen wackeren Freund zu umarmen.



Der Tamburinspieler.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Hagievad. Höre, ich muß in dringenden Geschäften nach Brussa verreisen und du könntest mir einen großen Dienst erweisen. Du weißt, ich besitze eine reizende Frau und sie allein zu lassen, kostet mich eine außerordentliche Überwindung. Da ist mir nun über Nacht eine vorzügliche Idee gekommen, nämlich dich, mein Junge, zum Wächter ihrer Tugend zu machen. Deine aufrichtige Hingebung an mich ist mir bekannt und ich freue mich, dir diesen Beweis meines Vertrauens geben zu können.

Karagöz. Donnerwetter, das ist eine verdammt kitzliche Geschichte. Betrachte mich gefälligst einmal.

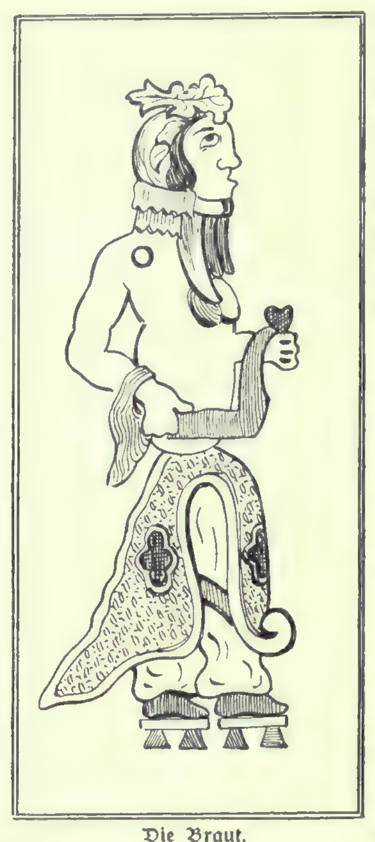
Hagievad. Nun und?

Karagöz. Fürchtest du nicht, daß deine Frau sich auf der Stelle in mich verlieben wird, sobald sie mich erblickt?

Hagievad. Nicht im geringsten. Meine Frau liebt mich und von deiner Seite habe ich am allerwenigsten Gefahr zu erwarten, mein armer Junge. Denn, beim Barte des Propheten, deine Bauart ist doch etwas bedenklich. Also ich rechne auf dich. (Ab).

In einem längeren Monologe stellt der Held des Stückes nun Betrachtungen darüber an, ob er sich der Frau des Hauses zeigen oder ihr seinen nach seiner Meinung ihr so gefährlichen Anblick entziehen soll. Endlich gelangt er zu dem Entschluß, ihrer Tugend keine Fallstrike zu legen und der übernommenen Aufgabe treu zu bleiben.

Nun folgt eine Szene, die auf der Leinwand höchst komisch wirkt, die zu beschreiben aber nicht leicht ist. Um sich der Frau seines Freundes unkenntlich zu machen, formt Karagöz aus seinem Körper eine Brücke, die eine Menge von Personen überschreitet; als ihm dies zu gefährlich wird, bildet er aus sich einen Eichenpfahl. Wäscherinnen kommen von dem Brunnen zurück, breiten ihr Linnen vor ihm aus, und der heldenhafte Mann freut sich der gelungenen Täuschung. Knechte erscheinen, um die Pferde zur Tränke zu führen, ein Genosse ladet sie zu einem Trunke im nahegelegenen Wirtshause ein und sie binden die Tiere an den vermeintlichen Pfahl. Plötzlich nehmen diese Reißaus und schleppen den unglücklichen Karagöz hinter sich, bis er auf seine Hülferufe von der Menge befreit wird. In diesem Augenblicke wird die Dame sichtbar, sie ist entzückt von ihm und es kostet Karagöz Mühe, ihre wachsende Leidenschaft im Zaume zu halten. Schließlich geht er in seiner Selbstverleugnung soweit, sich als einen öffentlichen Sicherheitswächter zu bezeichnen. Aber selbst diese freiwillige Erniedrigung seiner Person vermag auf ihr entflammtes Herz nicht abkühlend zu wirken, sie will partout, daß er sich in ihrem Hause ausruhe. Da, als sie den Widerstrebenden anfassen will, kommt diesem ein letzter verzweifelter Gedanke; er bezeichnet sich als unrein. „Ich kann ein ehrbares muselmännisches Haus nicht durch meine Gegenwart beflecken, ich bin besudelt durch die Berührung eines Hundes.“

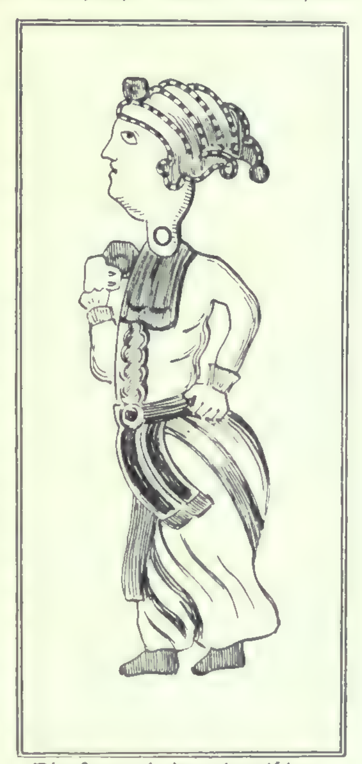


Die Braut.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

„O, das ist nicht schlimm“, gibt die treulose Frau zur Antwort. „Dort steht ein Brunnen, wasche dich und erwarte mich, bis ich aus dem Bade zurückkomme.“

Karagöz, der den festen Entschluß gefaßt hat, unter allen Umständen tugendhaft zu bleiben, ergibt sich in sein Schicksal. Nach einer Weile, während welcher die Szene sich wieder ziemlich bewegt gestaltet, kommt die Dame

zurück, aber sie ist nicht allein, zahlreiche Hanoums, denen sie im Bade von der Schönheit und dem Anstande des Mannes, den sie auf dem Platz getroffen, erzählt, befinden sich in ihrer Begleitung, und sie will diese nun zu Zeuginnen ihres Sieges über den Gegenstand ihrer Leidenschaft machen. Sie lockert ihre Gewänder, löst das Haar und spart überhaupt keine Mittel, um endlich zu ihrem Ziele zu gelangen. Er scheint zu unterliegen. Da, in diesem kritischen Moment kommt eine vornehme Karosse angefahren, ein Herr, elegant in Seide und Sammt gekleidet, den Degen an der Seite, den Dreispitz auf dem gepuderten Kopfe entsteigt dem Wagen, um sich nach der Ursache der ungewöhnlichen Szene zu erkundigen; es ist der französische Gesandte. Karagöz bittet ihn um seinen Schutz gegenüber den Versuchungen, die ihn bedrohen. Der Gesandte ladet ihn ein, in seinem Wagen Platz zu nehmen; die Tür wird zugemacht, die Pferde ziehen an, die Karosse rollt von dannen, und mit ihr entschwindet der schöne Traum der liebeglühenden Frauen von Stambul. Hagievad kehrt zurück, höchst erfreut darüber, die Tugend seiner Frau unangetastet zu sehen. Dies in knapper Form der Inhalt einer der älteren Karagözkomödien, sie gehört mit zu den harmlosesten in dem reichen Repertoir der türkischen Schattenbühne, ist aber im Original doch reich an Anzüglichkeiten und Laszivitäten. Seine starke Wirkung auf die Zuschauer verdankt das von genanntem französischen Schriftsteller elegant wiedergegebene Stückchen nicht zum wenigsten der Fülle von grotesken und phantastischen Szenen, die in ihrer schnellen Aufeinanderfolge und figuralen Belebtheit die Geschicklichkeit des Karagödschi in ihrem hellsten Lichte zeigen und von der Leistungsfähigkeit des kleinen Theaters in der Darstellung interessanter Bühnenbilder ein überraschendes Zeugnis ablegt.



Die Frau mit der phrygischen Mütze.
Figur aus dem türkischen Schattentheater.

Mitunter laden vornehme Türken, bekannte Schattenspielkünstler zur Unterhaltung ihrer Gäste in ihre Wohnungen und sollen solche Privatvor-

stellungen, bei denen sich Karagöz dann als ein wesentlich anderer als der zynische Polichinell der Vorstadtkneipen zeigt, in künstlerischer Beziehung einen Grad von Vollkommenheit offenbaren, der sie hoch über das Niveau unserer heimischen Kasperletheater erhebt.

* * *

Wie in der Türkei so ist das Karagöz-Spiel auch in den übrigen Ländern der mohammedanischen Welt zu Hause, wenigstens liegen über seine Verbreitung in Syrien, Palästina, Ägypten, Tunis und Tripolis genaue Mitteilungen vor, während von seinem Vorkommen in Marokko bisher nichts bekannt wurde, wenngleich anzunehmen ist, daß Karagöz seine Wanderungen auch bis zum Nordwesten Afrikas ausdehnte, ohne vielleicht bei den ernsten Berbersöhnen für seine heiteren Intermezzos dasselbe Verständnis wie anderswo gefunden zu haben.

Für den Haupthelden hat die arabische Sprache je nach dem örtlichen Dialekt die Bezeichnungen: Karakoz, Karakus, Garagus, Karagus, seine Charakteristik ist derjenigen seines türkischen Vorbildes Zug um Zug entlehnt, seine Sprache derb und polternd wie bei den Zugehörigen der unteren Berufsstände. „Er will aber auch die höflichen Reden seines Freundes Aiwaz nachahmen, wobei er dann freilich durch Verdrehung der Worte die größten Ungezogenheiten hervorbringt. Überhaupt ist sein Wortschatz und Gedankenvorrat sehr beschränkt, weshalb er alle Augenblicke, die ihm nicht geläufigen Worte mißversteht. Bei falscher Aussprache des Arabischen durch Fremde vollzieht er natürlich nicht die Gedankenarbeit, den richtigen Sinn zu erfassen, sondern irgend ein Wort klingt ihm an eine bekannte, meist nicht gerade wohlanständige Bedeutung an, und diese platzt dann mit der dem Naturmenschen eigentümlichen Gewalt heraus."

Der Freund und Kartellträger des Karakus heißt auf der arabischen Schattenbühne Aiwaz, er hat wie dies auch bei Hagievad in den meisten Fällen zutrifft, die Aufgabe, das dargestellte Stück, das „Fasl", zu eröffnen und die ständige Anrede, mit der er Karakus bei dessen Auftreten begrüßt, lautet: „Willkommen sei mein Bruder Karakus, der edle Sohn, wenn man an ihn denkt, erscheint er schon."

Auch im übrigen decken sich die komischen Personen in ihrer Individualität mit denjenigen der türkischen Szene, mit Ausnahme etwa des Opiumrauchers,

der auf der arabischen Bühne nicht etwa eine bloße Staffage vorstellt, sondern als pathologischer Typus gedacht ist.

Die Künstler des Schattentheaters werden im Arabischen Karakozati genannt und sollen mitunter den türkischen inbezug auf Gewandtheit und Meisterschaft in der Beherrschung des Spiels nicht nachstehen. Enno Littmann, dem wir eine interessante Studie über das arabische Schattentheater zu verdanken haben, lernte den Inhaber einer Karakus-Bühne namens Radschi kennen, dessen Leistungen ihn sehr befriedigten, und der von seinem Vater Mahmud sagte, mit ihm sei der größte Karakozati des türkischen Reiches dahingegangen.

Während die Karakus-Komödien in Syrien und Palästina dem direkt Anstößigen nur wenig Raum gewähren, sollen sich die Vorführungen der tunesischen Silhouettenbühne als ein nicht mehr zu überbietendes Konglomerat von unflätigen Reden und Gebärden darstellen, die in ihrer perversen Natur nicht einmal durch wirklichen Witz oder gesunden Humor erträglich gemacht werden. Während das türkische Schattenspiel sich mitunter auf seine höhere Aufgabe besinnt, indem es in Befolgung des alten Diktums: „ridendo castigare mores" über menschliche Torheiten und Schwächen kräftig die Geißel der Satire schwingt, ist der tunesische Karakus weiter nichts als das sich selbst genügende Schwein, dessen priapische Natur zum Überfluß auch noch durch seine äußere Gestaltung in der sinnfälligsten Weise gekennzeichnet wird. Man kann es wirklich nicht recht verstehen, wie Heinr. v. Maltzan diese doch wohl auch dem Orientalen bewußte schmähliche Ausartung verteidigen kann, wenn er sagt: „Die meisten gewohnten Zuschauer des Karagus denken sich bei dessen seltsamer körperlicher Bildung und der offenen Zurschautragung derselben fast gar nichts. Die Ähnlichkeit mit dem Gotte der Gärten ist für sie eine Sache der Tradition geworden, man hat sie eben seit dem Altertum beibehalten, ohne zu ahnen, daß das, was die Alten für ein heiliges Symbol und keineswegs für etwas Unanständiges ansahen, plötzlich obszön geworden sein könne. Deshalb finden auch die Moslemin durchaus nichts Unmoralisches in diesen Darstellungen."

In Tunis heißt der Leiter des Spiels „Bu-Dabbus", was wörtlich Vater also Leiter oder Direktor der Schaustellung bedeutet. Sein künstlerisches Können ist nicht geringer anzuschlagen als dasjenige seines türkischen Kollegen, dabei ist er vielleicht noch behender, hat er doch während des großen Festes oft zwei bis drei Buden gleichzeitig zu bedienen, das heißt, er spielt in der einen, während in den andern das Publikum angelockt wird.

Die Figuren lassen die Feinheit und Exaktheit, durch welche sich, wie schon hervorgehoben, die türkischen auszeichnen, durchaus vermissen, sie sind plump und roh aus ungegerbter Tierhaut geschnitten und entbehren entweder gänzlich des Kolorits oder sind nur hier und dort in durchaus primitiver Weise mit Wasserfarben angemalt. Die Extremitäten sind beweglich, bei Karakus sogar sein riesiges membrum virile, „dessen er sich unter dem Gejohle der Kinderschar bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit bedient.“ Im Gegensatz zu dem reich entwickelten Karagöz der Türken kennt das tunesische Schattentheater nur etwa 20 Figuren, unter denen die Gestalt des am Schlusse eines jeden Stückes erscheinenden Riesen, vor dem alles Reißaus nimmt, jedenfalls als eine der charakteristischsten bezeichnet werden muß.

Einige Mitteilungen, die M. Quedenfeldt über die tunesische Karakus-bühne macht, dürften unsere Ausführungen über diesen Gegenstand passend ergänzen, weshalb dieselben in nachfolgendem einen Platz haben mögen. Genannter Autor sagt: „Die Veranstaltungen finden sowohl in Tunis als in Tripolis in einer für den Ramadan ad hoc gemieteten Lokalität, einem höchst primitiven, fensterlosen, räucherichen Gewölbe, vielfach mit einem arabischen Café verbunden statt. Der Karakusspieler mietet entweder die Bude selbst, oder aber, wenn er in einem Café nur gastiert, so teilt er die Einnahmen mit dem Wirt, läßt sich auch wohl in solchen Fällen, wo es ihm am vorteilhaftesten dünkt, ein bestimmtes Spielhonorar vom Besitzer des Lokales zahlen. Einige roh gezimmerte Holzbänke oder Schemel füllen den dunkeln Raum aus. Die erhöhte Bühne wird meist an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand in der Weise hergestellt, daß eine weiße Leinwand vor einem Teile derselben schirmartig straff aufgespannt wird. Das eigentliche Okkupationsfeld ist ein Tisch, dessen Platte sich etwa in Kopfhöhe der Zuschauer befindet. Ungefähr einen halben Meter hinter der Leinwand steht eine Öllampe, welche dieselbe gleichmäßig beleuchtet und zwischen Lampe und Leinwand läßt nun der Karakus-Leiter seine Figuren spielen, neben sich ein Brett oder eine quer durch den Verschlag gezogene Schnur, um die Puppen bei der Hand zu haben, sie bequem, ergreifen und fortlegen bezw. hängen zu können. — Das Publikum gehört fast durchweg der niederen Klasse an: Diener, Soldaten, Bootsleute und dgl. Das Gros aber bilden Kinder, von halbwüchsigen Burschen hinab bis zum drei- oder vierjährigen. So anstößig das Spiel ist, so wenig skrupulös scheinen Eltern der besseren Stände ihren Kindern den Zutritt zu diesen Schaustellungen zu gestatten. Denn ich sah zum Beispiel in Tripolis

Offiziersburschen und wohlgekleidete kleine Mädchen oder Knaben, Kinder höherer türkischer Offiziere, unter den Zuschauern. – Einem Europäer oder älterm Moslem der besseren Klasse, der sich ja einmal mit seinen Sprößlingen hinbegibt, wird vorne auf einer der wenigen Bänke ein Platz angewiesen. Der ventilationslose, übelduftende Raum ist meist dicht gedrängt voll; der größere Teil des Publikums steht während der kurzen Vorstellung. Ist dieselbe zu Ende, so strömt der Kinderschwarm sich drängend zu der weitgeöffneten schweren Holztür hinaus, dann wird dieselbe wieder bis auf einen schmalen Spalt geschlossen und ein Kassierer erhebt von jeder zu der neuen Vorstellung sich hinquetschenden Person den bescheidenen Obolus. Europäer und Honoratioren läßt man respektvoller passieren und auch erst später nach Belieben zahlen."

* * *

Die arabischen Schattenkomödien dürften literarisch meist geringer zu bewerten sein als die türkischen. Bei der Mehrzahl der ersteren ist von eigentlicher Handlung keine Rede, sie bestehen vielmehr nur aus Dialogen, bei denen ein humoristisches Motiv unter reichlichem Aufwand von Wortspielereien ziemlich breitgetreten wird. Das Fehlen des Prologs und der Exposition sowie vor allem auch der bei weitem geringere Typenbestand des Theaters, der allerdings den künstlerischen Charakter des Gebotenen nicht tangiert, bildet einen ferneren, in die Augen fallenden Unterschied des arabischen Schattenspiels im Gegensatz zu dem türkischen.

Daß die kleine Szene trotzdem mancherlei Amüsantes bietet, dafür dürfte das in nachstehendem mit Benutzung der Übersetzung von Enno Littmann mitgeteilte arabische Karakus-Stückchen den Beweis liefern. Es ist betitelt:

Fasl Afrenzûn.

Der fränkische Doktor.

Karakus (zu Hause im Bette liegend zu seiner Frau). Ah!

Frau. Warum seufzest Du?

Karakus. Ich bin krank, elend, der Arzt soll mir den Puls fühlen.

Frau (geht zum Markte wegen eines Arztes, sieht den Aiwaz und spricht zu ihm). Gott verfluche deinen Vater, deinen Bart. Was hat dir mein Mann getan, daß du ihn mit Knüppeln geschlagen hast? Er liegt im Bette, ist krank.

Aiwaz. Karakus ist krank? Was tut ihm denn weh?

Frau. Sein Schuh ist zerrissen.

Aiwaz. Den kann er für einen Heller beim Schuhmacher flicken lassen. Im Ernst, wo tut's ihm weh?

Frau. Zum Teil klagt er über sein Herz, zum Teil klagt er über seinen Kopf, zum Teil klagt er über sein Auge. Ich habe ihm auf dem Dache ein Bett zurecht gemacht, da schläft er nun nackt.

Aiwaz. Wer hat diesen Zustand bei ihm verschuldet?

Frau. Du.

Aiwaz. So werde ich ihn auch wieder gesund machen.

Frau. Wie willst du das anfangen?

Aiwaz. Geh zum Karakus und sage ihm: Es ist ein Arzt aus Europa gekommen, der hat einen Ausrufer in die Stadt ausgeschickt mit der Versicherung, er wolle keinen einzigen Para Bezahlung nehmen, bis der von ihm behandelte Kranke gesund wäre. Er wird zweifellos auf meine Lüge hereinfallen und hierherkommen. Alsdann werde ich allerhand Dummheiten mit ihm anstellen, ihn zum Schwitzen bringen und ihn auf diese Weise kurieren.

Frau (bei Karakus eintretend). Mann, dein Vater ist im Frieden mit der Welt gestorben (sagt man beim Überbringen einer freudigen Nachricht).

Karakus. Deswegen liege ich auch hier ohne Schuhe und Hosen.

Frau. Höre Mann, da ist ein Arzt mit Namen Afrenzun aus Europa gekommen, der hat durch einen Ausrufer in der Stadt bekannt machen lassen, er wolle von seinen Patienten nicht eher einen Para nehmen, bis sie völlig gesund seien.

Karakus. Das gefällt mir, führe mich sofort zu dem Manne hin.

Frau. Wenn wir guten Wind antreffen, werden wir frühestens am großen Feste bei ihm sein.

Karakus. Also wohnt er am Ende der Welt?

Frau. Nein, nein beruhige dich, wir sind schon da. (Sie klopft an die Tür). Professor Afrenzun!

Aiwaz (antwortet ihr in fränkischer Sprache). Sila sila, taba-tabasi.

Karakus. He du, welch eine niederträchtige Stimme. Laß uns sofort umkehren, daß ich in meinem Hause sterbe.

Frau. Warum?

Karakus. Seine Stimme allein genügt, mich vor Fieber schmelzen zu machen.

Frau. Nun, Engelsgesang ist es gerade nicht, den er anstimmt.

Karakus. Komm, Weib, es wird kalt.

Frau. Gedulde dich doch ein wenig. Weniger Bevorzugte als wir müssen vier bis fünf Monate warten.

Karakus. Komm, sage ich dir, mache mir mein Bett zu Hause. Komm, ich warte nicht länger.

Frau. Paß auf, er wird sich augenblicklich vernehmen lassen. Professor Afrenzun.

Aiwaz. Was wollen Frau?

Frau. Ich habe dir den Kranken gebracht.

Aiwaz. Frau, Kranke hier hinterten.

Karakus. Freue dich, Großmutter, freue dich. Siehst du, jetzt bin ich schon zu seinem Hintern avanciert.

Frau. Sein Arabisch ist schwach. Er will sagen hier hintreten und sagt statt dessen hinterten.

Aiwaz. Wu del krank, wu?

Karakus. Was sagst du, Großmutter, nun macht er mich sogar zu einem Pudel.

Frau. Er will sagen „wo der", da spricht er „wu del". Sein Arabisch ist, wie gesagt, etwas schwach.

Karakus. Gott verfluche deinen Vater, Franke.

Aiwaz. Laß ihn hereintreten.

Karakus. Also herein. (Tritt ein).

Aiwaz. Voyons! (Er nimmt ihn bei der Hand, richtet ihn auf, wirft ihn auf die Erde). Der wird nicht mehr gesund.

Frau. Warum, Herr Professor?

Aiwaz. Der ist zu schwach.

Frau. Ich zwinge das böse Auge weg von dir.

Karakus. Hätte ich mir doch eine Salbe ins Auge getan.

Aiwaz. Frau, dieses Mannes Bauch ist dunkel.

Karakus. So werde ich eine Lampe anstecken.

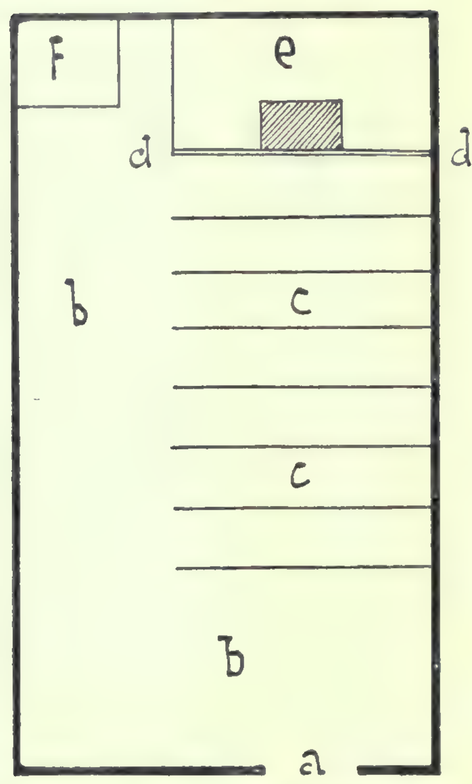
Aiwaz. Eine Lampe ist überflüssig. Schlagt ihm eine Röhre in den Leib. Tut Glas Nummero 4 darauf, das leuchtet sowohl von Außen wie von Innen.

Karakus. Sehr gut. Wir haben bei Nacht einen Wind streichen lassen, damit haben wir das Glas zerbrochen. Woher sollen wir nun ein neues schaffen, um 6 Uhr nachts.

Aiwaz. Frau, welche Bedürfnisse am Morgen?

Karakus. Da redet der von Bedürfnis verrichten. Darin haperts ja eben.

Frau (zu Karakus). Schäme dich, du Esel. Er fragt, welche Speisen du des Morgens zu dir nimmst.



Grundriß eines tunesischen Karakus-Theaters nach M. Quedenfeldt.

a. Eingang. b. Stehplätze. c. Bänke oder Schemel. d. Leinwand. e. abgesperrter Raum für den Künstler. f. Kaffeeküche.

Karakus. Sag ihm: Krankenkost, Reis, Milchspeisen, Küken-Suppe, Butter.

Frau (zu Aiwaz). Was ich ihm zu essen gebe? Krankenkost, Reis, Milchspeisen, Küken und Ähnliches.

Aiwaz. Au weih, der ißt Reis, ißt Küken und Suppe und kommt dann zum Doktor Afrenzun, der die Kranken nach Rezepten behandelt. (Er schlägt den Karakus und jagt sie Beide nach draußen).

Karakus (fängt an zu weinen und sagt zu Afrenzun). Soll ich denn vielleicht Dreck fressen, he?

Aiwaz. Meinetwegen friß Dreck.

Karakus. So sag mir doch wenigstens, was ich essen soll, Herr.

Aiwaz. Du mußt ungewürzte Speisen essen wegen deines Magens. Des Morgens mußt du Dibbaga (Kresse) zu dir nehmen.

Frau. Wahrhaftig?

Karakus. In Dabbaga (Gerberlohe) ist viel Hundedreck drin.

Frau. Und am Mittag?

Karakus. Laß mich nur erst die Gerberlohe essen.

Aiwaz. Und des Mittags mußt du maslah (Rhabarber) essen.

Frau. Wahrhaftig?

Karakus. In maslah (Schlachterei) ist viel Blut und viel Dreck.

Aiwaz. Laß ihn sich hinlegen, ich will ihm ein Abführmittel eingeben.

Frau. Leg dich hin, er wird dir ein Abführmittel eingeben.

Karakus. O weh, sieh doch bloß sein Gesicht.

Aiwaz. Reibe ihn, Diener, reibe ihn, gib ihm Bittersalz ein. (Karakus wendet seinen Hinterteil und verunreinigt dem Arzte das Gesicht. Die Frau fängt an, Freudenlieder zu singen). Gott sei Dank, daß du wieder gesund bist, mein Mann.

Karakus. Gott vergelte dir deinen Dank für diesen Hintern, der auch ohne künstliche Bewässerung ein fruchtbares Land ist.

Aiwaz. Geh, werde gesund und vergiß die Bezahlung nicht.

Karakus. Sage mir, was ich dir schuldig bin?

Aiwaz. Nun, bringe mir Morgen neue Kunden und ich bin zufrieden.

Karakus. Vierzehn Gensdarmen werde ich dir auf den Hals schicken, die sollen dir das Leben gründlich sauer machen.



Figur aus dem tunesischen Schattentheater.

Aiwaz. Lehn die Tür an, lehn die Tür an, mein Bruder Karakus ist krank. Wenn ihm in der Stadt etwas widerfährt, will ich nicht müßig dasitzen.

Karakus. Du lügst, all mein Unglück stammt von dir.

Aiwaz. Mein Bruder, zum Heile und zur Gesundheit.

Karakus. Und zum Heile deines Halses.

Aiwaz. Das Elend hat dich verlassen.

Karakus. Beim Barte deines Vaters.

Aiwaz. Es ist meinem Herzen seltsam, wo ich dich nur sehe und deinen Bart küsse, riecht er kräftig nach Schmutz.

Karakus. Kein Wunder, ich bin ja bei diesem Schmutzkerl gewesen.
Aiwaz. Bei wem, meinst du?
Karakus. Bei diesem Afrenzun.
Aiwaz. Dem Professor?
Karakus. Gott verbrenne seinen Vater.
Aiwaz. Amen, Amen.
Karakus. Herr, höre das nicht, er verflucht sich selber.



IV.

Das „Nang“ der Siamesen.





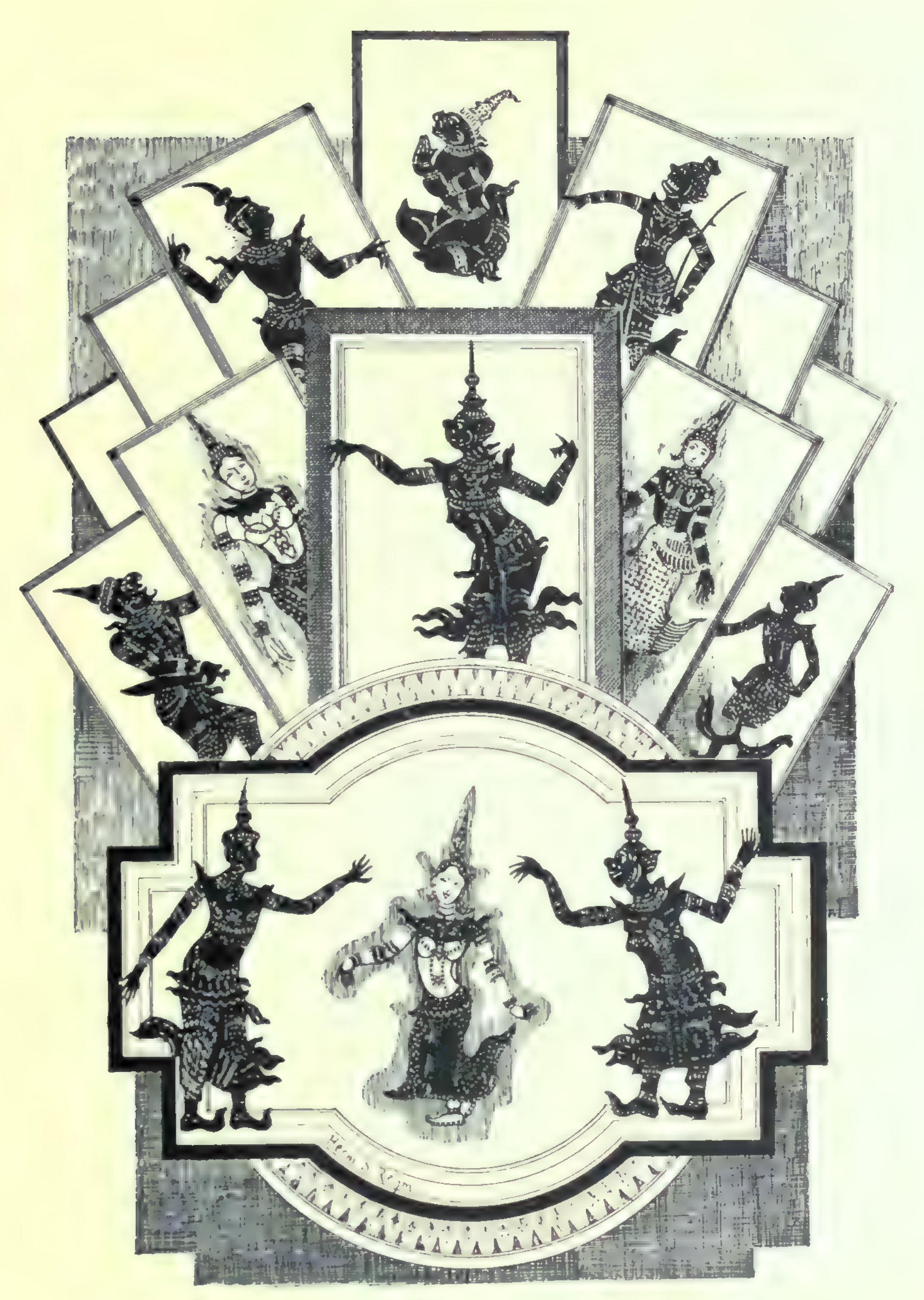
Individueller Charakter des siamesischen Nang. Das Ramajana. Ältere Figurendarstellungen des Ramajana. Das Nang als Gelegenheitsaufführung. Die Figuren des siamesischen Schattenspiels. Äußerung eines Siamesen über das Nang. Textprobe aus dem Ramajana.

Es ist eine edle, feindurchgebildete Kunst, die uns in den Schattenspielen der Siamesen entgegentritt, sie stimmt in ihren Linien und Formen durchaus überein mit dem phantastisch märchenhaften Charakter, der nach abendländischen Begriffen der Kultur dieses märchenhaften Landes eignet und ist für uns umso wichtiger, als sie bis jetzt fast die einzige Quelle bildet, die sich uns für die Kenntnis der siamesischen Literatur darbietet.

Das „Nang" genannte Schattenspiel der Siamesen entnimmt seine Handlung einzig und allein dem Nationalepos des Landes, dem „Ramajana" oder Königsgedicht, und dieser Umstand bietet uns Anhaltspunkte für das etwaige Alter dieses im Lande des weißen Elefanten seit Jahrhunderten höchst volkstümlichen Unterhaltungsmittels. Es war natürlich, daß die grandiose Welt mit ihren der orientalischen Phantasie zusagenden Ungeheuerlichkeiten, wie sie sich in der genannten Dichtung abspiegelt, der bildenden Kunst fruchtbare Anregungen bieten mußte, und so lieferten schon in früheren Zeiten die Haupthelden- und Heldinnen des Ramajana in ausgezeichneten farbigen Darstellungen das Vorbild für den Schmuck der Tempelwände und anderer geweihten Orte. Später hat sich dann das Verlangen geltend gemacht, die nationalen Lieblings-

gestalten mit ihren vielgestaltigen Beziehungen zueinander dem Volke in mehr sinnfälliger Weise vorzuführen und man wählte dazu die von Dialogen und Musik begleiteten Schattendarstellungen, mit denen man in Siam bei Trauerfeierlichkeiten, Leichenverbrennungen und ähnlichen Anlässen dem Ernst der Stimmung Ausdruck zu verleihen pflegt. Bemerkenswert erscheint, daß sich aus den figuralen Vorführungen nachher die von lebenden Personen aufgeführten Maskenspiele entwickelten, wie denn auch das Schauspiel der Javanen in den dortigen Wayangs seinen Ursprung hat.

Der Inhalt des Ramajana ist in Kürze zusammengefaßt etwa folgender: „Dacaratha, König von Ajodhja, hat einer seiner Gemahlinnen das unüberlegte Versprechen gegeben, ihr eines Tages einen beliebigen Wunsch zu erfüllen. An dieses Versprechen wird er plötzlich durch seine Gemahlin erinnert, welche verlangt, daß er an Stelle des rechtmäßigen Thronfolgers Rama ihrem eigenen Sohne Bharata die Krone übergebe und ersteren in die Verbannung schicken soll. Tief betrübt löst der König sein Wort ein. Rama, freiwillig begleitet von seiner Gattin Sita und seinem Halbbruder Laksmana, zieht sich in den Urwald zurück, wo er lange Zeit, mancherlei Abenteuer erlebend, zubringt. Eines Tages erscheint die Riesin Curpanakha in der Ruhe seiner Einsiedelei. Sie verliebt sich in ihn und Laksmana und wird, nachdem ihre Aufdringlichkeiten wiederholt zurückgewiesen wurden, von letzterem im Gesicht verstümmelt. Nach fortgesetzten vergeblichen Racheversuchen beklagt sie sich endlich bei ihrem Bruder Ravana oder Dacakantha, dem Dämonenkönig von Ceylon, welcher mit Hülfe des Dämons Marcio, Rama und Laksmana von der Waldsiedelei fortlockt, um dadurch Gelegenheit zu finden, Sita zu entführen. Nachdem Rama erfahren, in wessen Gewalt sich seine tugendhafte Gemahlin befindet, sucht er zunächst Verbündete, die er in Sugriva, dem Affenkönig, dessen Ratgeber Hanuman u. a. findet. Darauf schickt er Hanuman aus, um heimlich Sita zu besuchen sowie die Stärke des Feindes auszukundschaften. Genannter führt diese Aufträge glücklich aus und baut dann mit den übrigen Affen eine Brücke nach Ceylon. Alsbald beginnen die Kämpfe zwischen dem Riesen und Rama nebst den Verbündeten desselben. Nach endlosen blutigen Schlachten gelingt es Rama den Ravana zu besiegen und zu töten und Sita wiederzuerobern. Das Reich des erschlagenen Riesenfürsten wird seinem Bruder Bibsana übergeben, welcher seinerzeit nach vergeblichen Ermahnungen, Sita auszuliefern, sich auf Ramas Seite begeben hatte. Um ihres Gatten Zweifel an ihrer Unschuld zu widerlegen, unterzieht Sita sich einer sie glänzend recht-



Figuren aus dem siamesischen Schattenspiel „Ramajana."

fertigenden Feuerprobe; darauf zieht Rama nach Ajodhja zurück, wo ihm Bharata freiwillig das Königtum abtritt."

Die Figuren, deren man sich zur Darstellung dieses großzügigen, das wahre Heldentum in einer bilderreichen Sprache feiernden Epos bedient, sind aus Tierhaut geschnitten und zeigen eine das menschliche Vorbild in eigentümlicher Stilisierung imitierende Gestalt. Ihre Herstellung ist eine höchst mühsame, da nicht nur die Konturen der einzelnen Gewandteile durch Durchlöcherung deutlich sichtbar gemacht, sondern auch die verschiedenartigen Stoffmuster, die Schmuckstücke, Waffen u. s. w. in derselben Technik behandelt werden, so daß diese Silhouetten auf der Leinwand einen reichen und prächtigen Eindruck hervorrufen. Als eigenartige Erzeugnisse siamesischen Kunstfleißes verdienen diese Typen des Ramajana, mit deren Erklärung Dr. F. W. K. Müller in seiner verdienstvollen, auf gründlichen Forschungen beruhenden Abhandlung über das „Nang" sich eingehend beschäftigt hat, hohe Beachtung.

Die Aufführungen der Schattenspiele scheinen in Siam nicht zu den öffentlichen Volksvergnügungen zu gehören, vielmehr zeigen die Spieler ihre intimen Künste nur bei besonderen Veranlassungen in der Familie, wo sie alsdann eingeladen werden, zur Abendzeit in dem betreffenden Hause zu erscheinen.

In seinem Buche über genanntes Land hat Bastian auch in Betreffs des Nang einige interessante Mitteilungen gemacht, die als Ergänzung zu unseren diesbezüglichen Ausführungen hier eine Stelle finden mögen. Der bekannte Verfasser, der sich in seinen Notizen auf die Angaben eines Siamesen bezieht, sagt: „Für die Len Nang wählt der Spieler von Fellen (Schattenspielfiguren) eine Ochsenhaut, möglichst breit und groß, um sie einem Maler (Xang Khien) zu übergeben, der darauf die Episoden des Ramajana zeichnet mit den Figuren des Herrn Ram, des Herrn Laksmana, der Frau Sida, der Soldaten in des Herrn Affenheer, dann die Figur des Ungeheuers Thossakan genannt, die der Dama Monthok, Frau jenes Thossakan, und ferner die Räuber, die Frau Sida von der Seite des Herrn Ram entführen. Nachdem dies alles hübsch aufgezeichnet ist, wird es ausgeprickelt, so daß das Fell nach den Umrissen der aufgezeichneten Linien durchlöchert ist. Wenn du dieses Fell bei Tageslicht betrachten solltest, so würdest du nichts klar und deutlich darauf erkennen, aber bei Nacht läßt der Schein des Feuers das Ganze hervortreten. Das Engagement um eine Nacht zu spielen, kostet 10 Bath. Wenn der Eigentümer irgendwo hin berufen wird, so nimmt er ein weißes Tuch mit sich 8 Ellen breit und 16 Ellen lang, das er schräg geneigt aufhängt und das er

Cho Nang (Schatten des Fells) nennt. Dann wird ein Feuer angezündet und die Flamme tüchtig genährt, um durch ihren Schein das Ganze aufzuhellen und die transparenten Bilder zu illuminieren. Man postiert darauf die nötigen Leute um die Felle hin und herzubewegen, zum wenigsten 9 bis 10, aber auch unter Umständen 20 und mehr. Auch gibt es fünf Masken und zwei Personen zum Sprechen, die die Bilder erklären. Außerdem findet sich ein Komiker, der das Publikum durch seine Späße lachen macht. Wenn das Fell hervorgebracht wird, so fassen es die Gehülfen an dem hölzernen Gestell und bewegen es vor dem Cho Nang hin und her, so daß das durchscheinende Feuer die Bilder darauf abwirft. Für diese transparenten Felle werden nur Szenen aus dem Epos Ramakhien verwendet, andere Subjekte aber nicht."

Den Beschluß unserer Ausführungen über das Nang der Siamesen möge eine Textprobe aus dem Ramajana in der Übertragung von Dr. W. K. Müller bilden.

Zu derselben Zeit erhob der König der Affen
Die Hände nach allen Seiten zum Gruß,
Er hatte den Lärm des Schlachtgetümmels gehört
Der zum Himmel drang, er befragte Bibhisana:
Das versammelte Heer, welches heranstürmt
Sind es die Asuras des Kumbhakarna? Wie?
Oder sind die Ersten der Dämonen
Herausgezogen zum Streiten? (Trommeln).
Als darauf der Fürst (der Dämonen) Bibhisana
Die Worte des Königs gehört hatte
Erhob er die Hände zum Gruße und antwortete:
Jenes Heer, welches versammelt auszieht
Ist das des Riesenfürsten Kumschakarna
Heute wird der König sein Leben enden
Durch die Constellation bestimmt. Laksakand
Fordert den Fürsten Phra-Sikara auf
Die Schaaren des Affenheeres zu versammeln
Auszuziehen, sich mit Ungestüm zu stürzen
Auf die Dämonen, sie werden sterben. (Trommeln).
Als zu jener Stunde
Narai, der glänzende, berühmte (aus dem Sonnengeschlechte)
Den Dämonen Bibhisana vernommen hatte
Da wurde er fröhlich, er dachte nach.
Sein Gesicht erglänzte wie die Mondscheibe
Darauf tat er seinen Befehl kund
Er befahl dem Sohne Phra: Athits
Dem Ansehen und Einsicht Besitzenden
Schnell, versammle die zehntausend Schaaren
Die Truppen des mutigen Affenheeres!
Rüste alle Streitwagen, die kostbaren, das Werk der Suras (Götter).

Wir wollen ausziehen mit den
Asuras (Dämonen) zu kämpfen.
Drauf nahm
Der Fürst Sugriva, der ruhmreiche Affe
Den Befehl des Herrschers entgegen
Er erhob die Hände zum Gruß und ging hinaus (Musik).
Er ordnete den Adler des königlichen Kriegsaufzuges an:
Nilaraja war das Haupt des Vogels
Nilanka und Ninlakhan waren die beiden Augen
Der Schnabel war der Affe Pingala
Der Hals der Affe Jambavan
Der mutige, Hanuman war der Kamm
Der rechte Flügel war der mächtige Anjada
Der linke Flügel war Kesaramala
Der linke Fuß war Nilapasan
Was Nilapanan anbetrifft, so war er der rechte Fuß,
Der Körper war der König des Heeres
Der Schwanz war Nilana
Cankiew war die Kralle des Vogels
Die Gesamtheit des Heeres bildete das bunte Gefieder.
Sie trugen als Waffen nur Bäume
Um stolz zu kämpfen, sie riefen ungestüm die
Herren der Wälder, hatten nichts als ihre Stärke.
Die Mutigen, Grausamen begehrten den Kampf
Die Gewaltigen, Mächtigen, Starken, Furchtbaren
Erwarteten mit Ungestüm den Fürsten.



V.

Das Schattentheater der Javanen.





Ursprung des javanischen Wayang. Große Beliebtheit der Schattenspiele in älterer Zeit. Das Stoffgebiet des Wayang. Die verschiedenen Arten desselben. L. Serrurier über das Waygang. Die Lakons oder Lampahans. Erzählung von Raden Sijung Wanaras Schicksalen. Erzählung der Schicksale des Fürsten Huru Besma. Die Waygang-Figuren und deren Herstellung. Charakteristische Eigenschaften der verschiedenen Typen. Die einzelnen Figuren-Kategorien. – Verlauf einer Wayang-Vorstellung. Der Dalang. Der Gamelan. Angestrengte Tätigkeit des Spielleiters. Dauer der Vorstellung. Verschiedene Arten der Rezitation. Erotische und komische Szenen. Schlußtanz. Privater Charakter der Wayangspiele. Das Opfer. Gruppierung der Zuschauer. Artistische Geschicklichkeit des Dalang. Hohes Ansehen desselben in seiner Heimat. Eindruck der Wayangspiele auf Europäer.

Es ist vielleicht nicht zu gewagt, anzunehmen, daß das hochberühmte, in seiner äußeren Form dem Nang der Siamesen ähnliche javanische Schattenspiel, „Wayang" genannt, dem uralten malayo-polynesischen Kultus seinen Ursprung verdankt, und demnach hätten wir auch hier wieder einen Beleg dafür, wie eine ursprünglich religiösen Zwecken dienende Veranstaltung nach und nach einen weltlichen Charakter annahm, ein Beispiel, das im orientalischen Geistesleben nicht vereinzelt dasteht.

H. H. Juynboll, der dem Wayang eine gründliche Untersuchung gewidmet, ist bezüglich dessen Entstehung derselben Meinung, und Dr. Hazeu, gleichfalls ein Kenner des javanischen Theaters, bemerkt, daß die Schattendarstellung der alten Helden und Ahnen des malayischen Volkes eine religiöse Färbung zeige, deren Spuren noch im jetzigen Wayang Purwa nachzuweisen seien. Was aber unbedingt feststeht, ist, daß die Silhouettenaufführungen in

der Tropenwelt des indischen Archipels sich schon seit undenklichen Zeiten des größten Ansehens sowohl an den Höfen wie beim niederen Volke zu erfreuen hatten und daß selbige heute noch ebenso wie in den Tagen der Unabhängigkeit Javas das beliebteste Unterhaltungsmittel der Eingeborenen bilden.

Das Stoffgebiet, welchem das Wayang seine szenischen Bilder und Handlungen entlehnt, ist ein ungemein weitreichendes und umfaßt die ältesten Mythen und Legenden des Landes, jene seltsame wunderliche Welt, in der Irdisches und Überirdisches in phantastischer Weise sich vermengt und Symbolismus und Mystizismus die merkwürdigsten Blüten treiben; ferner den Sagenzyklus der großen indischen Epen Mahabharata und Ramajana, und endlich die mittlere und neuere Geschichte des Landes, die sich fast ausschließlich um die Taten und Lebensschicksale der beiden Nationalhelden: des Kuda-Wangeng-Pati und des Damar-Wulan dreht.

Den Mitteilungen verschiedener mit dem Gegenstande genau vertrauter Forscher zufolge zerfällt das javanische Figurentheater in folgende Unterabteilungen:

1. Wayang Purwa, dessen Inhalt dem Parwan des Mahabharata, dem Ramajana und der javanischen Kosmogonie Manik Muja entlehnt ist und welches mit Puppen (Silhouetten) aus Büffelleder gespielt wird.
2. Wayang Gedog, das ebenfalls mit ledernen Puppen dargestellt wird, dessen Inhalt jedoch den Pandji-Romanen, deren Held Pandji Kuda-Wangeng-Pati ist, entnommen wird.
3. Wayang Kelitik oder Kerutjil, wobei nicht die Schatten der Puppen wie bei den vorgenannten Wayang-Arten, sondern die Puppen selbst vorgeführt werden und dessen Hauptpersonen der Zeit von Padjadjaran und Madjapahit angehören. Der Held ist Damar Wulan.
4. Wayang Golek, mit runden, hölzernen, bekleideten Puppen (Marionetten) aufgeführt. Es treten hierbei nicht nur Damar Wulan, sondern auch die Helden aus dem mohammedanischen Amir-Hambjha-zyklus auf.
5. Wayang Beber, wobei Abbildungen auf Rollen Papier statt der Figuren gezeigt werden und dessen Repertoir nicht nur aus Dramen des Wayang Purwa und Gedog, sondern auch aus denen des Wayang Kelitik besteht, wie dies u. a. durch eine derartige Abbildung im Besitze des Reichsmuseums für Völkerkunde zu Leiden bewiesen wird.



Javanische Wayang-Figuren.

Jedenfalls ist es eine farbenreiche, das Seelen- und Empfindungsleben eines intellektuell hervorragend veranlagten Volkes in allen seinen Schattierungen widerspiegelnde Welt, welche in diesen altehrwürdigen Silhouetten- und Puppenspielen, oft von hohem poetischem Zauber umkleidet, zum Ausdruck gelangt, und es dürfte sehr zweifelhaft erscheinen, ob die durch den Adipati Mangku Nagara I. um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogene Umwandlung derselben in von lebenden Personen dargestellten Maskenspiele, die man mit dem Namen „Wayang Topang" und „Wayang Wong" bezeichnete, als ein Fortschritt im künstlerischen Sinne aufzufassen ist.

Dr. L. Serrurier, ehemaliger Direktor des vorgenannten ethnographischen Museums, hat über das javanische Wayang ein grundlegendes Werk in holländischer Sprache veröffentlicht, in welchem er zur Erklärung der verschiedenen Arten dieser szenischen Darstellungen in Kürze folgendes anführt:

„Ter toelichting moge hier zoo noodig met en enkel word in herinering gebracht worden, dat de wajangs poerwa, gedog, kelitik en golec, de wajangs pegon en djembloeng door poppen, de wajangs wong, topeng en langendrian door tooneelspelers worden vorgesteld, terwigl de wajang beber uit een met gekluirde teekeningen bedeckte strook papier bestaat, die naar gelang der explicatie word ontrold."

* * *

Die kurzen Geschichtserzählungen aus denen der „Dalang" d. i. Spielleiter in vielen Fällen die Anregung zu seinen dramatischen Szenen schöpft, heißen Lakons oder Lampahans.

Um die Sphäre, in welcher sich das Leben der javanischen Volkshelden abspielt, dem Leser zu veranschaulichen, lassen wir in nachstehendem den Inhalt einiger Lakons folgen.

Erzählung von Raden Sijung Wanaras Schicksalen.

Raden Sijung Wanara war der Sohn des Fürsten Ganda Kusuma. Er betrog seinen Vater, indem er diesem befahl, in einen eisernen Käfig zu gehen, welchen er nachher verschloß und in den Fluß von Karawang warf.

Als Haria Tanduran, der ältere Bruder von Raden Sijung Wanara hörte, sein Vater sei in den Fluß von Karawang geworfen, war er sehr erzürnt. Er begab sich schnell auf den Weg, um Raden Sijung Wanara anzufallen,



Der Dalang und das Gamelan-Orchester beim Wayang-Purwa.

und es entstand ein sehr großer Krieg. Aber Haria Tanduran ward besiegt und Raden Sijung Wanara stieg zur königlichen Würde in Padjajaran empor.

Haria Tanduran versteckte sich im Hause einer Witwe im Orte Kali Gunting. Da einigte er sich mit den Dienern der Witwe im selben Ort, um hinzugehen und einen heiligen Lehrer, der auf dem Berge Kombang der Askese lebte und der Suwida hieß, zu befragen.

Als er dort angekommen war, traf er den Lehrer Suwida auch wirklich, und Haria Tanduran ward befohlen, nach dem Walde Tari zu gehen, wo ein Madjabaum wuchs, dessen Früchte bitter schmeckten, damit er bald beginne, den dortigen Wald urbar zu machen.

Haria Tanduran gehorchte in allem den Befehlen des Lehrers auf dem Berge Kombang. Plötzlich ward seine Gemahlin eines Sohnes entbunden, welcher vom Lehrer auf dem Berge Kombang an Kindes Statt angenommen und Raden Hadan Ningkung genannt wurde.

Haria Tanduran und seine Diener setzten ihre Arbeit, den Wald Tari urbar zu machen fort. Allmählich wurde es eine große Stadt, deren Name als Madja Pahit berühmt wurde, und Haria Tanduran stieg zur königlichen Würde daselbst empor.

Erzählung der Schicksale des Fürsten Huru Besma.

Der Fürst Huru Besma war der Stiefsohn des Lehrers Pamengger. Als der erste Fürst Bra Widaja noch lebte, war der Fürst Huru Besma nur Adipati (Regent) und stand unter dem Schutze des Reichs von Madja Pahit.

So lange als die Königin Kentjana Mungu ihrem Vater in der Regierung gefolgt war, fühlte Fürst Huru Besma sich stark und erhob sich zur königlichen Würde und wollte nicht länger Vasall des Königs sein.

Die Fürstin Kentjana Wungu aber war sehr betrübt; weil Ranga Lawe von Tuban und Ari Sureng Rana, der Adipati von Daha, mit ihren Untertanen auf dem Schlachtfelde erschlagen waren, bedachte sie, daß es keinen Feldherrn in Madja Pahit mehr gab, dessen Kräfte der Aufgabe, ihr im Streite gegen den Fürsten Huru Besma Hülfe zu leisten, gewachsen waren. Da erschien in einer Nacht plötzlich der Fürstin Kentjana Wungu ein Gott Batara Narada genannt. Dieser berichtete, daß der Fürst Huru Besma getötet werden könne von einem Manne Raden Damar Wulan genannt, der vom Pati Logender ins Gefängnis geworfen war.

Als die Königin Kentjana Wungu diesen Bericht vernahm, war sie sehr erfreut und nachher befahl sie, den Raden Damar Wulan aus dem Gefängnis herauszuholen, und bald erschien er in Gegenwart der Fürstin.

Kentjana Wungu sagte nun zu Raden Damar Wulan, wenn er den Mut hätte, gegen den Fürsten Huru Besma zu streiten und dessen Hals abzuschneiden, so würde er eine große Belohnung empfangen.

Raden Damar Wulan versprach alles, was die Fürstin verlangte, zu tun, und darauf ersuchte er um Urlaub, um nach Balangbangan zu gehen. Nur seine beiden Diener folgten ihm, aber er ersann eine List, um in das Haus von Dewi Mahita und Dewi Pungengan hineinzukommen. Dieselben waren Gemahlinnen des Fürsten Huru Besma. Sie waren sehr verliebt, als sie Raden Damar Wulans Gestalt und Glanz erblickten. Darauf knüpften sie eine Liebschaft mit ihm an, und sie beschlossen, den Fürsten Huru Besma zu töten.

Alle Geheimnisse mittelst deren er im Kriege stark war, wurden von ihnen dem Raden Damar Wulan geoffenbart. Dieser zog schnell zum Streit mit dem Fürsten Huru Besma aus, und ohne daß einer seiner Krieger es wußte, lieferten sie einander einen Zweikampf im Garten.

Der Fürst Huru Besma ward besiegt, sein Hals wurde abgeschnitten und sein Haupt wurde nachher nach Madja Pahit gebracht, begleitet von den Herrschern Balambangans, welche sich der Fürstin Kentjana Wungu unterwarfen.

Die Königin Kentjana Wungu aber war sehr erfreut, als sie das Haupt des Fürsten Huru Besma erblickte. Raden Damar Wulan wurde zu einer höheren Würde erhoben und von der Fürstin Kentjana Wungu zum Gemahl erkoren. – –

Unbedingt das Merkwürdigste bei den javanischen Schattenspielen sind die Figuren selbst, aus Leder geschnittene, reich bemalte Silhouetten, die uns von der Kunstfertigkeit der Javanen eine hohe Meinung einflößen müssen.

Auf den ersten Anblick haben diese, der menschlichen Gestalt in keinem Punkte verwandten Schöpfungen für unser ästhetisches Empfinden wenig Befriedigendes, betrachten wir sie aber genauer, so erkennen wir, mit wie vielen feinen seelischen Zügen der Künstler seine Phantasiegebilde zu beleben wußte, ein Eindruck, der noch gehoben wird durch die ungemein kostbare Ausführung der Gewandung, die orientalische Farbenpracht und Schönheit der Zeichnung

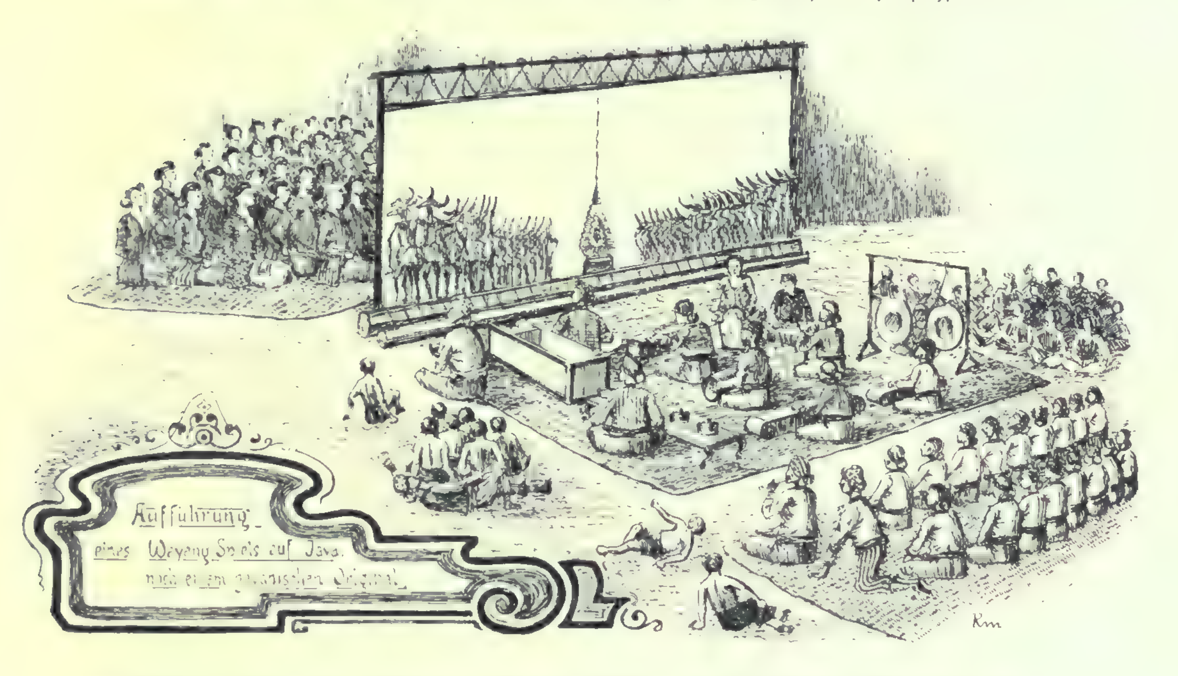
miteinander vereinigt, bei einzelnen Figuren auch direkt an den Farbenzauber der tropischen Vogelwelt erinnert. In vielen europäischen Museen sind Kollektionen javanischer Marionetten anzutreffen, doch dürfte die hunderte von Exemplaren umfassende, sowohl quantitativ als qualitativ hervorragende Sammlung des Museums für Völkerkunde in Berlin alle anderen auf diesem Gebiete weit überragen.

Die Künstler, denen die Verfertigung der Wayang-Figuren obliegt, können in der Wiedergabe dieser traditionellen Typen allerdings kaum einem Irrtum unterliegen, da deren psychische und physische Eigenschaften bis zu den kleinsten Zügen in der Überlieferung feststehen.

So wird von einer weiblichen Hauptfigur des Wayangspiels, der lieblichen Dewi Andjasmara im Prosatexte des javanischen Damar Wulan-Romans folgendes ausgeführt: „Es wird gesprochen über Kyahi Pati Logenders jüngstes Kind. Dies war eine Tochter Andjasmara genannt, schön von Gestalt. Wenn man ihr Äußeres genau beschreiben wollte, würde der Beschreiber sicherlich ermüdet werden und ihre Schönheit würde noch nicht vollkommen geschildert sein. Sie war lieblich, elegant, süß, gesprächig, lebhaft, so daß sie harmonisch erschien, nur ein wenig mangelhaft war ihr Sprechen. Sie sah aus, als ob sie, wenn sie ein Mann gewesen wäre, andere Männer anzugreifen, den Mut gehabt hätte, aber sie verstand es, zu dienen. Glücklich würde derjenige sein, der sie zum Weibe bekommen würde.

In der poetischen Rezension wird (nach Ed. van Dorp) ihr Bild in noch weit leuchtenderen Farben gemalt und heißt es dort von Andjasmara: „Sie war wirklich die Blume des Gesanges, die Jungfrau im Hause des Pati. . . Sie war von ihrem Vater verzärtelt. Ihre gut proportionierte Gestalt befand sich in Übereinstimmung mit ihrer Geübtheit in der Arbeit. Sie war erfahren in den Geheimnissen der Literatur, die Kawisprache war ihr geläufig, da sie sich von jung an in derselben geübt hatte. Das Ramajana und Gada balik den Wivaha und Bomataka und das Kawi-Werk Pondawa lare, Sasrabahu und Kosnaputra (javanische Heldengedichte). Sie war behend und elegant im Rezitieren von Glaubensformeln und ließ die fünf täglichen Gebetstunden nie vorübergehen. Sie verrichtete verdienstliche Werke im Übermaß und fastete. Sie war wirklich gottesfürchtig. Auch vergaß sie ihre Batikarbeit nicht. Sie wob vergoldetes Passement und bemalte es mit Figuren . . . und esi wob limar (ein geblümter seidener Stoff) jeden Tag zwei Kebar (genügend für zwei Sarong). Sie spann fein und stickte, vergoldete und wob Kuluk

(Stoff für Galamützen). Sie war wirklich die Königin des Erfahrenen, nett und reizend in ihren Bewegungen, lieb und leicht in ihren Hantierungen; wirklich fein und Liebe einflößend. . . Wohin sie sich wendete, verbreitete sie Wohlgerüche, Zibeth und Moschus unaufhörlich. Sie war mit Rosenwasser besprengt. Ihr Körper war warm und heiß, wenn er nicht jede Stunde gesalbt wurde. Sie war die Jungfrau im Hause des Pati. Jeder, der sie sah, wurde



verliebt in sie. Sie hatte nur einen Fehler, als sie später verheiratet war, konnte sie keine Nebenbuhlerin dulden. Sie war sehr eifersüchtig, schwer zu befriedigen von ihrem Geliebten. . . Ihre Späher waren zahlreich, aber sie war überaus gut versorgt."

Um des Gegensatzes willen sei auch die Charakteristik eines der zahlreichen männlichen Typen hier angeführt.

Menak Djingga, Fürst von Balambanga. Er war ein mächtiger Fürst, in der Welt berühmt als ausgezeichnet und erfahren in vielen Künsten. Unter allem, was vom Hammer geschmiedet, was von Eisen gefertigt, gab es nichts, was ihn verwunden konnte.

Er war ein tapferer heldenmütiger Fürst im Streit; war unverletzlich, weder Stein, noch Pfeil, noch Eisen konnte ihm schaden.

Die poetische Rezension sagt von ihm: Der Adipati von Balambanga hieß Djingga Menak. Er war tapfer, mächtig und hochmütig, unverletzbar durch Stahl und alles was die Spuren des Schleifsteins und die Überbleibsel des Feilens trug. Standhaft, unverwundbar und weltbesiegend. Nur einen Fehler besaß er, er war häßlich von Farbe, sein Äußeres unangenehm zu beschreiben; aber er verdiente es, gefürchtet zu werden von seinen Feinden und geschont zu werden von den Inseln und Ländern. — —

Man kann die zu den Wayang-Vorstellungen benutzten Typen in zwei Kategorien einteilen, in welchen sich Gut und Böse scharf gegenüberstehen. Die Vertreter der beiden Richtungen sind durch entsprechende Profilierung genau gekennzeichnet, so liegen beispielsweise bei den den edlen Typus repräsentierenden Figuren Nasenrücken und Stirn in einer Linie, die Augen sind mandelförmig und das Gesicht drückt heitere Ruhe aus, die je nach dem größeren oder geringeren Grad von Sanftmut, den man der betreffenden Person vindiziert, in den Lineamenten betont ist. Bei den gewalttätigen Charakteren sehen wir die Nase plump gestaltet, die Augen sind groß, rollend, der Mund ist geöffnet und zeigt ein scharfes, schreckenerregendes Gebiß, die Stirn tritt bauchig hervor und ist mit starken Falten durchsetzt. Die ganze Körperanlage ist bei letzteren robust gedacht, während bei den edlen Typen die Gestalt kleiner ist und feinere Formen aufweist.

Merkwürdig erscheint die Haartracht, „Sapiturang" genannt; man erblickt hier das Haar am Hinterkopfe zu einer dichten Flechte zusammengedreht und hornartig über den Kopf nach vorwärts gebogen. Vielfach findet man auch ein üppiges, auf Schultern und Rücken lang herabfallendes Lockengewoge, wohingegen die phallischen Ungeheuer des Zyklus nur ein dünnes Haarbüschel auf dem Scheitel tragen. Die meisten männlichen und weiblichen Figuren sind mit reichem Brust-, Arm- und Beinschmuck von eigenartiger Komposition versehen; um den Unterkörper ist der „Sarong", das bekannte javanische Kleidungsstück drapiert, und unter diesem werden bis zu den Knien reichende, meist eng anschließende Hosen getragen.

* * *

Wie ein Wayangspiel sich entwickelt, schildert ein ungenannter Verfasser, der sich in seinen Ausführungen auf das bereits vorhin erwähnte umfassende Werk Serruriers stützt, folgendermaßen: „Bereits ein paar Stunden vor Be-

ginn der Vorstellung verkündigt eine fröhliche Gamelanmusik das Ereignis. Inzwischen wird das Gerüst mit dem Vorhang errichtet und die Puppen, der Größe nach geordnet, an beiden Enden des Bananenstammes aufgestellt. In der Mitte des Vorhanges wird der Gunung'an (Berg), ein herzförmiges Stück Büffelleder, aufgestellt, in welches ein kegelförmiger Baum mit ein paar wilden Tieren hineingemeißelt sind. Dieser Berg in der Mitte ist das Zeichen, daß die Vorstellung noch nicht begonnen hat. Die Lampe, deren Licht ein dahinter aufgestellter Schirm beträchtlich verstärkt, wird angezündet und nun setzt sich der Dalang mit edlem Anstand und ernster Miene hinter dem Schirm auf einer Matte nieder, sieht zu, ob die Puppen alle in Ordnung liegen und ob sein Opium und die Kanne mit Kaffee bereit stehen. Links von ihm steht die Kiste mit den Wayangfiguren, die zum großen Teil teils aufgestellt, teils auf dem Deckel der Kiste rechts neben ihm liegen, namentlich diejenigen Figuren, die er oft braucht. Hinter dem Dalang nehmen die Musikanten ihre Plätze ein.

Auf einen kaum merkbaren Wink des Dalang beginnen die Musikanten den Talu, ein fröhliches Gamelanstück, das den Beginn der Vorstellung ankündigt. Nun nimmt der Dalang die regelrechte Haltung an, d. h. er legt die Beine kreuzweise übereinander, das rechte über das linke, damit er mit dem rechten Fuß den Keprag, ein paar hölzerne oder metallene Platten, anschlagen kann, die an der Wayangkiste hängen, und die dazu dienen, den Kriegslärm anzudeuten oder den Musikanten ein Zeichen zu geben, wann sie mit der Musik beginnen müssen. In seiner linken Hand hält der Dalang ein Tabuh Keprag, eine gedrechselte Figur von Horn oder hartem Holz, womit er dann und wann gegen die Kistenwand oder die Metallplatten schlägt; gegen die erstere, wenn eine Wayangfigur zu sprechen aufgehört hat oder die Musik schweigen soll, gegen die Metallplatten, wenn die Musik spielen soll.

Nun zieht der Dalang den Berg aus dem Bananenstamm, schüttelt ihn hin und her, so daß ein phantastisch vergrößertes Bild davon auf der Leinwand entsteht, und steckt ihn dann an der rechten Seite wieder in den Stamm hinein. Die lebhafte Gamelanmusik geht allmählich in eine liebliche Melodie über und es erscheinen ein paar weibliche Figuren, die Bedajas und Srimpis, tanzen eine Weile umher und setzen dann die für die Zuschauer unsichtbaren Sitze hin, die für den nun auftretenden Fürsten und seine Räte bestimmt sind.

Nachdem der Dalang die Figur des Fürsten auf den großen Pisangstamm aufgesteckt, erscheinen einer nach dem andern seine Räte, führen die

nötigen Ehrenbezeugungen (Sembahs) aus und werden auf den kleinen, niedriger liegenden Bananenstamm in ehrerbietig gebückter Haltung aufgesteckt. Der Dalang rühmt nun den Reichtum, die Macht und das Ansehen des Fürsten und die Sicherheit, die in seinem Reiche herrscht. Dann gibt er der Musik ein Zeichen, daß sie schweigt, und läßt nun die Figuren zueinander sprechen, indem nur als leise Begleitung die Töne eines Saron, eines Messinginstrumentes, das mit einem Hammer geschlagen wird, dazu erklingen. Außer durch verschiedene Stimmen (grobe oder feine, leise oder laute) und andere Sprechweisen (schnell oder langsam) wird die Wayangfigur, die gerade in Aktion ist, dadurch angedeutet, daß man ihren rechten Arm in Bewegung versetzt. – Haben die Räte nun den Krieg beschlossen, so entfernen sich die Heerführer, um ihren Truppen die nötigen Befehle zu geben. Diese Armeen werden durch ein breites Stück Büffelleder (Rampog) dargestellt, worin Figuren mit Sonnenschirmen und Lanzen in der Hand, und Abbildungen von Kanonen neuester Konstruktion (!) ausgemeißelt sind. Typisch ist es, daß diese Armeen bei der Wayangvorstellung für ihre Fürsten alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen, Wege durch undurchdringliche Wälder zu bahnen, Berge einzuebnen haben. Diese Hindernisse werden durch den oben bereits genannten Berg angedeutet. Stereotyp ist es auch, daß ein reisender Satria (Edelmann), meistens einer der Pandawas, immer einen Trupp Riesen (Butas) antrifft, die ihm den Weg versperren, doch zuletzt vor seiner Tapferkeit weichen müssen. Diese Riesen bilden nun vor und während des Gefechtes mit dem Edelmann die Zielscheibe der Witze und Spöttereien der drei Clowns: Semar, Petruk und Gareng, die stets in Begleitung dieses Edelmannes sich befinden. Ihre Witze sind meistens sehr fade. Aber nicht nur durch die Clowns, auch durch die Helden selbst sucht der Dalang dann und wann das Publikum zum Lachen zu bringen. Ein Paar kämpfende Figuren werden durch den Dalang beinahe immer durch einen Gesang angefeuert, der ihren Ruhm besingt und Suluk genannt wird. Überhaupt haben die verschiedenen Teile des Vortrages eines Dalangs verschiedene Namen: Die einfache Erzählung heißt Djanturan, dieselbe in einem singenden Ton vorgetragen Renggan; dieselbe nach einer bestimmten Melodie gesungen Ada-ada oder Saluk. Das Zusammensprechen der Figuren wird Potjapian, die Herausforderung zum Gefecht Penantang, die Prahlerei des Siegers Pasumbar genannt. Erotische Szenen heißen Prenesan, komische Teile Banjollan.

Wenn nun beim Anbruch des Tages das Ende der Vorstellung heran=

kommt, wird tüchtig auf den Gamelan losgeschlagen, ein Gefecht folgt dem andern. Haben die Pandawas alle ihre Feinde besiegt, so kommen sie zusammen und halten eine Tanzbelustigung (Tandak) ab. Der Dalang nimmt dazu die Gambjong aus der Kiste, die einzige Figur, die aus Holz, rund, und als Tänzerin ausgeputzt ist und läßt dieselbe eine Weile tanzen. Dann legt er sie weg, läßt den Gamelan ein lautes Stück spielen, stellt den Berg mitten zwischen die beieinander sitzenden Pandawas und damit ist die Vorstellung geschlossen."

Die Wayangspiele gehören auf Java nicht zu den öffentlichen Aufführungen, denen jedermann durch eine entsprechende Geldzahlung beiwohnen kann, tragen vielmehr wie in Siam die Nang-Darstellungen einen privaten Charakter und gelangen nur bei besonderen, meist freudigen Anlässen: Hochzeiten, Geburten, glücklich überstandenen Krankheiten, Bau eines neuen Hauses, unverhofften Glücksfällen in der Familie u. s. w. zur Aufführung.

Auch Kalenderfeste werden durch derartige Spiele gefeiert. So wird beispielsweise der Lakon „Budug basu" oder „Sri Sedana", der die Göttin des Landbaues Dewi Sri verherrlicht, nur beim Sedakahbumi, einem Fest aufgeführt, bei dem man von den Geistern eine reiche Ernte zu erbitten sucht.

Jemand, der seine Bekannten zu einer Wayangvorstellung einladet, bringt vor Beginn derselben seinen verstorbenen Vorfahren zunächst ein Opfer, bestehend aus Reis und gewürzten Speisen, die dem Dalang und den Gamelanspielern zufallen und von diesen nach Beendigung der Vorstellung in Empfang genommen werden. Bei der Aufführung sind die Zuschauer dergestalt gruppiert, daß nur die vor dem Schirm sitzenden Frauen die Schattenrisse der Figuren sehen, wohingegen die Männer und Jünglinge auf der Seite des von dem Gamelan-Orchester umgebenen Dalang ihren Platz haben.

Die von dem letzteren zu bewältigende Aufgabe erweist sich als eine außerordentlich schwierige und erfordert fast dieselben artistischen Fähigkeiten, durch welche die chinesischen Schattenkünstler sich in so hohem Maße auszeichnen. Nicht nur, daß er stundenlang in verschiedenen Stimmlagen rezitieren, Dutzende von Figuren in Tätigkeit setzen, dann dieses, dann jenes Instrument handhaben muß, er ist auch gleichzeitig Orchester-Dirigent, dem es obliegt, die an den einzelnen Phasen des Spiels lebhaft beteiligte, ziemlich komplizierte Gamelan-Musik, zu überwachen. Trotzalledem ist seine Bezahlung nach

unsern Begriffen eine sehr geringfügige, denn er erhält selten mehr als zehn Gulden pro Vorstellung.

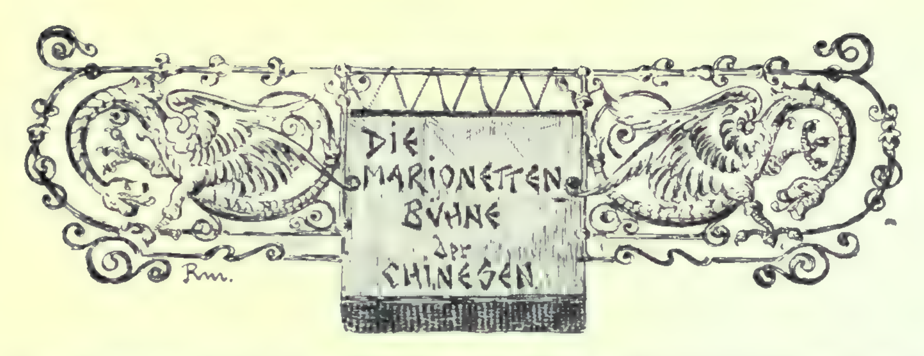
In seiner Heimat ist der Dalang wegen seiner Kenntnisse und seiner Erfahrungen eine respekteinflößende Persönlichkeit, deren Rat man bei Konflikten und anderen schwierigen Fällen einholt. Meist erbt sich der Beruf in der Familie fort, wie auch das ganze Material an Figuren und zum Spiel gehörigen Ausrüstungsgegenständen Eigentum des betreffenden Künstlers ist.

Der Eindruck, den die Wayang-Vorstellungen auf Europäer hervorrufen, entbehrt gewöhnlich der tieferen Wirkung, doch bezeugen die Reisenden Raffles und Crawfurd, daß einzelne Spiele, sowohl durch die Art des Gebotenen als auch den fremdländisch-seltsamen Charakter des ganzen Arrangements, ein Schauspiel gewährten, dessen eigentümlichem Reiz sie sich nicht zu entziehen vermochten.



VI.

Die Marionettenbühne der Chinesen.



Neuere Forschungen über das chinesische Theater. Die Puppenspiele, ein wesentlicher Bestandteil des letzteren. Hohes Alter der chinesischen Puppenspiele. Bericht des Yo-Fu-Tsah-Luh. Anekdote des Lieh-Tsze. Verschiedenheit der chinesischen Marionettentheater. „Herr Kwoh" und „Herzog Kwoh". Stehende Puppenschaubühnen in China. Art der Stücke. Hofkomödien. Englischer Bericht über die letzteren. Chinesische Schattenspiele. Hohes Alter derselben. Der Tansou vom 11. Jahrhundert und die Geschichte von den drei Staaten. Das Repertoir des chinesischen Schattentheaters. Außerordentliche Wirkung der Vorführungen auf den Beschauer. Der Mystizismus und Humor auf der chinesischen Schattenbühne. Hochentwickelte Technik der Silhouettenkünstler.

China ist das Land gewesen, welches dem Europäer die meisten Überraschungen bereitete. Das Seltsame und Ungewöhnliche seiner Kultur, vor allem aber der auf einen Zeitraum von Jahrtausenden sich erstreckende Vorsprung, den China mit seinen kulturellen Einrichtungen den Völkern des Abendlandes gegenüber voraus hat, mußte uns mit einer natürlichen Bewunderung vor diesen Zugehörigen der gelben Rasse erfüllen, deren intellektuelle Fähigkeiten auch dann nicht versagten, als sie nach langer Zurückhaltung in näheren Verkehr mit dem abendländischen Westen traten.

Unsere Bemühungen, tiefere Einblicke in das Geistesleben der Söhne des himmlischen Reiches zu gewinnen, sind nicht ohne Erfolg geblieben, die Forschung hat uns über Kunst und Wissenschaft bereits wertvolle und umfassende Aufschlüsse geboten und sich in neuester Zeit auch einem Gegenstande zugewandt, der für die Beurteilung der geistigen und sittlichen Welt des chinesischen Volkes in erster Linie mit in Frage kommt, das Theater.

Einen wesentlichen Bestandteil des letzteren bilden die Puppenspiele, die sich seit den ältesten Zeiten im Lande des gelben Stromes einer außerordentlichen Popularität zu erfreuen haben und in ihrer Entwickelung so viel durchaus Eigenartiges und künstlerisch Reizvolles offenbaren, daß man in der gesamten

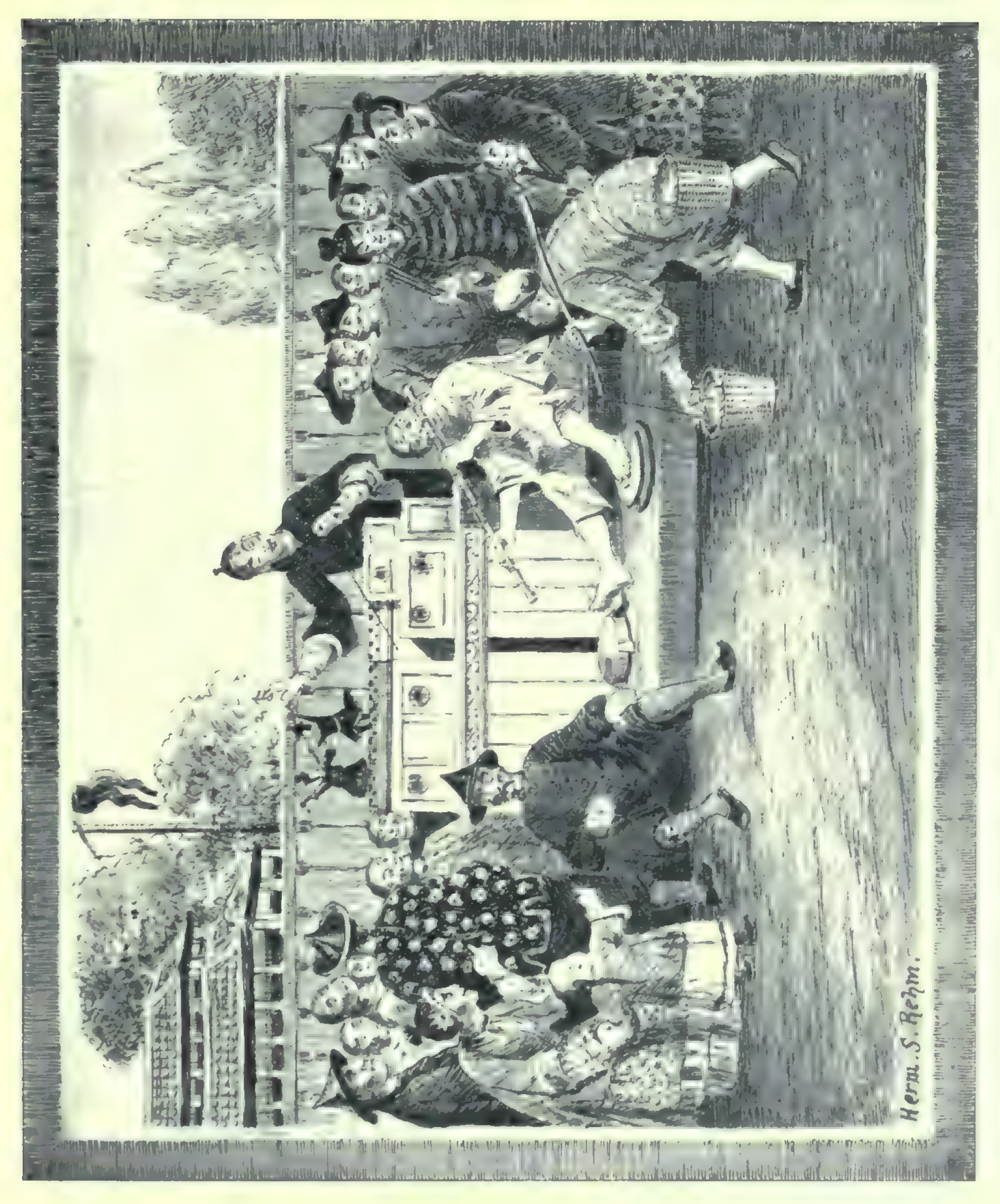
szenischen Kunst des Orients kaum einem ähnlichen anziehenden Gegenstande begegnet.

Daß der Ursprung dieser Volkskunst bis in eine der ältesten Kulturperioden zurückreicht, erscheint bei der eminenten Geschicklichkeit, welche die Söhne des Confucius in allen mechanischen Künsten schon sehr früh an den Tag legten, ziemlich wahrscheinlich, und ein gewisser Yo-Fu-Tsah-Luh erzählt, wie Professor Schlegel in seiner Schrift: „Chinesische Spiele und Bräuche in Europa" mitteilt, eine hübsche Anekdote, die als Beleg für das hohe Alter der chinesischen Marionetten dienen soll.



Chinesisches Puppentheater. Nach einem Pekinger Original.

Im Jahre 262 vor Chr. nämlich, zurzeit der Regierung des Kaisers Kothu aus der Han-Dynastie, sei die in der Provinz Schensi gelegene Stadt Ping durch die kriegserfahrene Gemahlin Mao-Tuns, Oh genannt, belagert worden. Des Kaisers Rat, Tschan Ping, dem die eifersüchtigen Regungen der Dame kein Geheimnis waren, ließ eine schöne, kostbar gekleidete Frauenpuppe auf den Wällen der Festung mittelst verborgener Fäden tanzen. Frau Oh, getäuscht durch die kunstreiche Nachahmung der Wirklichkeit, hielt die Puppe für lebend, und in der Furcht, ihr Gemahl Mao-Tun könne beim Falle der Festung diese Frau zu sich nehmen, ließ ihre Soldaten abziehen. Die außerordentliche Wirkung, welche die chinesischen Marionetten durch ihre die Lebensäußerungen wirklicher Menschen auf das Getreueste imitierende Bewegungen, sowie die Natürlichkeit ihres Spiels schon



Mechanisches Marionettentheater in China. Mit Benutzung eines älteren Motivs.

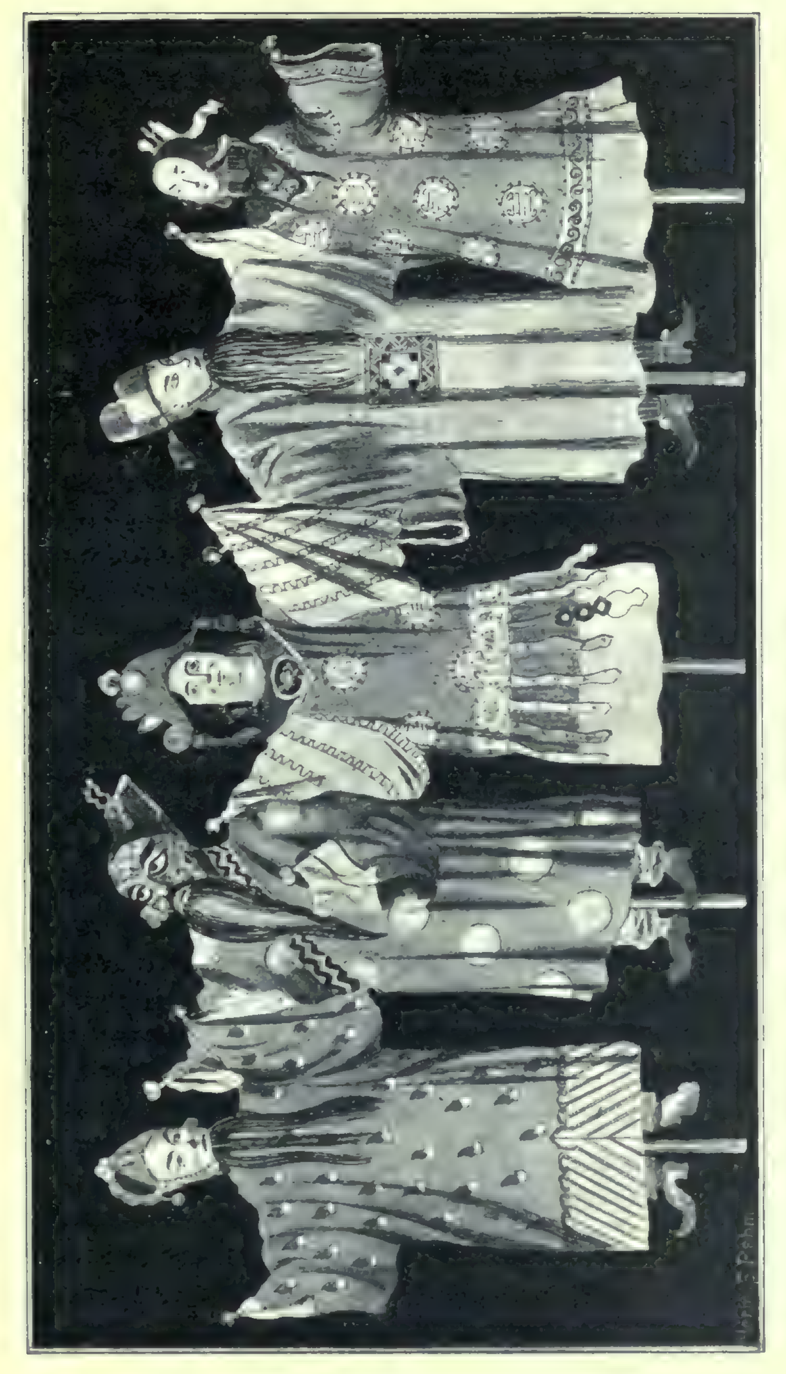
in den ältesten Zeiten hervorriefen, wird durch eine andere Legende drastisch illustriert. Lieh-Tsze berichtet in seinen Aufzeichnungen, daß während der Regierung des Königs Muh der Tscheu-Dynastie ein sehr geschickter Mann Namens Yen-Sze lebte, welcher tanzende und singende Puppen verfertigte. Als der König einst mit seinen Frauen diesem Spiele zusah, liebäugelten die



Szene aus einem chinesischen Schattenspiel.

Puppen mit den Damen. Der Herrscher über diese Verwegenheit entrüstet, befahl, den Yen-Sze zu töten. Dieser aber schnitt, um sich zu rechtfertigen, eine dieser Figuren vor den Augen des Königs in Stücke und zeigte, daß sie bloß aus Leder, Holz, Leim und Firnis zusammengesetzt waren.

Wie J. Rhein, Sekretär der niederländischen Gesandtschaft in Peking, dem wir Inhaltsangaben einiger chinesischer Puppenkomödien zu verdanken haben, mitteilt, kennt man in China gegenwärtig zwei Arten von Marionetten, hölzerne, welche durch Fäden regiert und Kui-lui genannt und lederne, die mit der Hand bewegt werden. Diese letztere Aufführung heißt Sack-Spiel, weil früher der Darsteller einen Leinwandsack über den Kopf zog, damit seine Erscheinung nicht die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenke, ganz im Gegensatz zu Japan, wo die Puppenlenker gleichzeitig mit den lebensgroßen Marionetten auf der Bühne erscheinen.



Chinesische Marionetten.

Mit Beziehung auf die große Kinderschar, die mit ihren kahlgeschorenen Köpfen sich gewöhnlich um den Puppenkasten versammelt, gab man dem Marionettenspiel in späterer Zeit die Bezeichnung: „Herr Kwoh", d. i. der Kahle, und sagte mit Hindeutung auf die heiteren, lebendigen Wirkungen, die von jenen szenischen Darbietungen ausgingen: „Herr Kwoh ist ein fröhlicher Gast."

Wie in der Geschichte des nördlichen Tsi erzählt wird, soll Fürst Hao-Tschu die Puppenspiele so sehr geliebt haben, daß er jene volkstümliche Bezeichnung noch verstärkte und sie „Herzog Kwoh" nannte, ein Ehrentitel, mit dem er jedenfalls zu erkennen geben wollte, wie stark das Figurenspiel ihn in seinen Bann gezogen.

Neben den zahlreichen ambulanten Puppenkasten, deren Leiter durch den Realismus ihrer Vorführungen und die außerordentliche, mit derbem Humor gewürzte Lebendigkeit des Spiels selbst erwachsene Zuschauer zu elektrisieren wissen, gibt es in China auch große stehende Puppenschaubühnen, die in Ausstattungsstücken und Feerien nach Art der französischen und italienischen Marionettentheater arbeiten. Das uralte Motiv der verwunschenen, von einem Drachen bewachten und schließlich durch einen abenteuernden Ritter befreiten Prinzessin ist hierbei ein beliebter Gegenstand der Darstellung, und die mit Tänzen, Turnieren und Aufzügen aller Art gefeierte Heirat der Schönen mit ihrem Retter bietet Gelegenheit, die Sinne der Zuschauer mit prunkvollen Bühnenbildern zu blenden. Auch gibt es Stücke, meist romantisch-historischen Inhalts, die nur für den kaiserlichen Hof bestimmt sind, und die kennen zu lernen, bisheran nur einigen besonders Begünstigten, möglich war. Mit Bezug auf letztere Darbietungen heißt es in einem auf Veranlassung Sir Lytton Putney's, des ersten englischen Gesandten in China, herausgegebenen Reisewerke: „Bei den Solennitäten, die am kaiserlichen Hofe zu unserm Empfange veranstaltet wurden, spielte auch eine Vorstellung auf der kaiserlichen Marionettenbühne eine hervorragende Rolle. Die Hauptfigur in dem vorgeführten Stücke war auch hier der Lustigmacher. Die Kunst des Puppenspielers, seine gelenkigen Figuren zu beleben, war wahrhaft bewunderungswürdig. Bemerkenswert war ferner, wie alle Bewegungen der Puppen sich dem Dialog genau anpaßten. Das Stück selbst mußte ein Lieblingsstück des Kaisers und seines Hofes sein, mindestens schien die Aufmerksamkeit und Teilnahme der Zuschauer während der ganzen Dauer seiner Vorführung keinen Augenblick an Regsamkeit und Wärme zu verlieren. Man sagte mir, die Puppen gehörten dem Kaiser und ihr Dirigent sei ein höherer Hofbeamter."

Auf einer noch höheren Stufe künstlerischer Vollendung als die Marionettenaufführungen stehen die chinesischen Schattenspiele, und die wenigen Europäer, denen bisheran Gelegenheit geboten war, den schwer zugänglichen Vorstellungen eines derartigen Silhouettentheaters beizuwohnen, sind der Bewunderung voll über die ganz unglaublichen Wirkungen, welche die betreffenden Spieler mit ihren entzückend gearbeiteten beweglichen Figürchen hervorzubringen wissen.



Chinesisches Puppentheater.

Für das hohe Alter dieser eigenartigen Kunst bietet sich in dem Tan-sou vom 11. Jahrhundert ein unanfechtbares historisches Zeugnis dar, da dort Erzähler der „Geschichte von den drei Staaten" erwähnt werden, die ihren Schilderungen durch im Stile jener Zeit geschmückte Schattenfiguren größeren Nachdruck zu geben suchten. Auch die in einem früheren Kapitel erwähnte Episode von den Schattenaufführungen am Hofe des Mongolenfürsten Ogotai zu Samarkand stellt der Geschicklichkeit der chinesischen Silhouettenkünstler das günstigste Zeugnis aus, wie sie auch für die uralte Herkunft jener Kunst einen kaum zu zweifelnden Nachweis erbringt.

Während die gleichfalls auf einer hohen Stufe künstlerischer Entwickelung stehende Schattenbühne der Siamesen und Javanen, wie wir früher gesehen haben, ausschließlich das heroische Genre pflegt, umfaßt das Repertoir der chinesischen alle nur denkbaren Vorgänge der sinnlichen und übersinnlichen Welt, indem sie nicht nur Begebenheiten der Straße und des Alltagslebens mit kräftiger Betonung des Humoristischen auf die Leinwand bringt, sondern auch die transzendentale Sphäre mit ihrem grotesken, wild phantastischen Geister- und Zauberspuk, wie ihn die taoistische Lehre erzeugte, in ihren Bereich zieht, wobei in Metamorphosen und Dämonenerscheinungen Verblüffendes geleistet wird.

Von manchen Darstellungen auf dieser Miniaturbühne wird berichtet, daß sie mit geradezu faszinierender Gewalt auf den Beschauer wirken, so zum Beispiel, wenn verfolgte Frauen in einen Tempel treten und dort die Hülfe einer mächtigen Gottheit anflehen, die den Bedrängten durch die seltsamsten Verwandlungen kundgibt, was sie zu ihrem Schutze tun sollen. Man erblickt auf der Leinwand das reich geschmückte Tempel-Innere, wie es in feierlicher Ruhe daliegt. Dann wird es plötzlich lebendig, eine Türe öffnet sich und zwei Frauengestalten, Mutter und Tochter, in kostbare Gewänder gekleidet, treten ein. Alles in ihrer Haltung ist natürlich, jede Bewegung bis auf das Getrippel der kleinen Füßchen dem Leben abgelauscht, die Illusion wird nicht durch das kleinste Versehen gestört. Dann sinken die beiden Gestalten vor dem Heiligtume auf die Knie, man sieht ihr inbrünstiges Flehen, erkennt die Schauern, von denen ihre Seelen erfaßt werden, bis mit einem Male der Gott sich ihnen in deutungsreichen symbolischen Verwandlungen verkündet, die den Zuschauer bis zum Schluß in atemloser Spannung erhalten. – Ein anderes Bild: ein sehnsuchtskranker Sohn bittet den Beherrscher des Schattenreiches, ihm den Geist seiner verstorbenen Mutter zu zeigen.

Man erblickt auf der Szene eine in magischer Dämmerungsstimmung daliegende Landschaft. Im Hintergrunde erhebt sich eine Pagode, deren verschwimmendes Abbild der stille See zurückgibt. Alles ist Schweigen und Erwartung. Nun erscheint der Sohn, er macht vor der geweihten Stätte ehrerbietig seinen Kotau, dann opfert er; die Weihrauchswölkchen steigen empor. Plötzlich setzt die wundersame chinesische Zither mit ihren Silbertönen ein, und begleitet von ihren Klängen, geht die Verwandlung vor sich. Die Pagode verschwindet, leuchtende Farbenringe zeigen sich, aus welchen langsam die Erscheinung der Mutter hervortritt. Sie spricht zu dem in Schauern erbebenden Sohne, läßt ihn Einblicke in eine verborgene Welt tun, tröstet und stärkt ihn.

Man hört ihre Seufzer, erkennt an dem Heben und Senken ihrer Brust, an dem ganzen Ausdruck ihrer Physiognomie ihre seelische Erregung. Die Zu-



Chinesische Schattenfiguren.

schauer befinden sich völlig im Banne des Geisterhaft-Visionären. Endlich nimmt alles wieder seinen früheren Zustand an, der Friede der Nacht hält die

Landschaft umfangen, auf der das Silberlicht des Mondes ruht. Schwäne erscheinen auf dem See, die ihr weißes Gefieder in der kühlen Flut baden, und mit dieser poetischen Impression endet das Traumstück.

Neben diesen ernsten mystischen Darstellungen weiß die chinesische Schattenbühne auch den Alltagsvorgängen und dem Humor, der dem bürgerlichen Leben der Zopfträger in so reicher Fülle anhaftet, mit köstlichem Realismus gerecht zu werden, und die buntbelebten Szenen der Märkte, der Bazare, Straßen, der Tee- und Opiumbuden, Vergnügungslokale, Hafenplätze, Arbeitsstuben u. s. w. mit ihrem Reichtum an originellen und drastischen Typen führt dieses aus der gesamten nationalen Kultur schöpfende Miniaturtheater seinem Publikum in minutiöser Feinheit der Ausführung vor Augen.

Eine so kunstvolle Behandlung der Szene setzt naturgemäß eine hochentwickelte Technik auf Seiten der Silhouettenspieler voraus. Ein europäischer Zuschauer, der, hingerissen von dem Realismus der szenischen Bilder, hinter den Verschlag trat, um die agierenden Künstler bei der Arbeit zu beobachten, konnte sich vor Erstaunen über die hier entwickelte Kunstfertigkeit kaum fassen. Er sagt: „Zwei Schattenspieler auf einem engen Raum vereinigt, waren immerfort in Bewegung und verrichteten in unglaublich kurzer Zeit hunderterlei Dinge, ohne daß einer dem andern dabei im mindesten hinderlich gewesen wäre. Nicht nur, daß sie die mitunter oft nur 25 Zentimeter hohen, zart gearbeiteten und daher schwierig zu handhabenden Figürchen die kompliziertesten Bewegungen vollführen ließen: sie zündeten zur Hervorbringung der verschiedensten Lichteffekte dann diese, dann jene Lampe an, ließen aus kleinen Pfannen Rauchwölkchen emporsteigen, ließen Schiffe an- und abfahren, ahmten die verschiedenen Geräusche der Straße nach, imitierten Tierstimmen, spielten auf allen möglichen Musikinstrumenten u. s. w. Dabei war es in hohem Grade bewunderungswürdig, wie lebendig sie sich in die Stimmung der darzustellenden Szene hineindachten, wie sie mit ihren kleinen Figürchen gleichsam lachten und weinten, kurzum alles Dargestellte innerlich erlebten und so eine Illusion hervorbrachten, die die Zuschauer völlig vergessen ließ, daß es nur Silhouetten waren, die hier zu beredten Interpreten der Komödie des Lebens wurden."

VII.

Die Marionettenbühne der Japaner.



Hohe Originalität der japanischen Puppenspiele. Mutmaßliches Alter derselben. Aufschwung der japanischen Marionettenbühne im 17. Jahrhundert. Die Ningyo-Shibai, d. i. Puppenspiele als höhere Kunstdarbietungen. Kunstvoller Mechanismus der japanischen Marionetten. Die Lenkung derselben durch Meister und Schüler. Der Gidayu und Shamisenspieler im Puppentheater. Eigentümliche Sitten auf der Puppenbühne. Die großen Puppenschauhäuser Japans und deren Einrichtung. Bericht Ad. Fischers über eine Marionettenvorstellung im Bunraku-za-Theater zu Osaka. Anfang und Dauer der Vorstellungen. Das Personal eines Hauptpuppentheaters. Die Illusionsfähigkeit der Zuschauer. Die Kurumbos. Der Gidayu hinter den Kulissen.

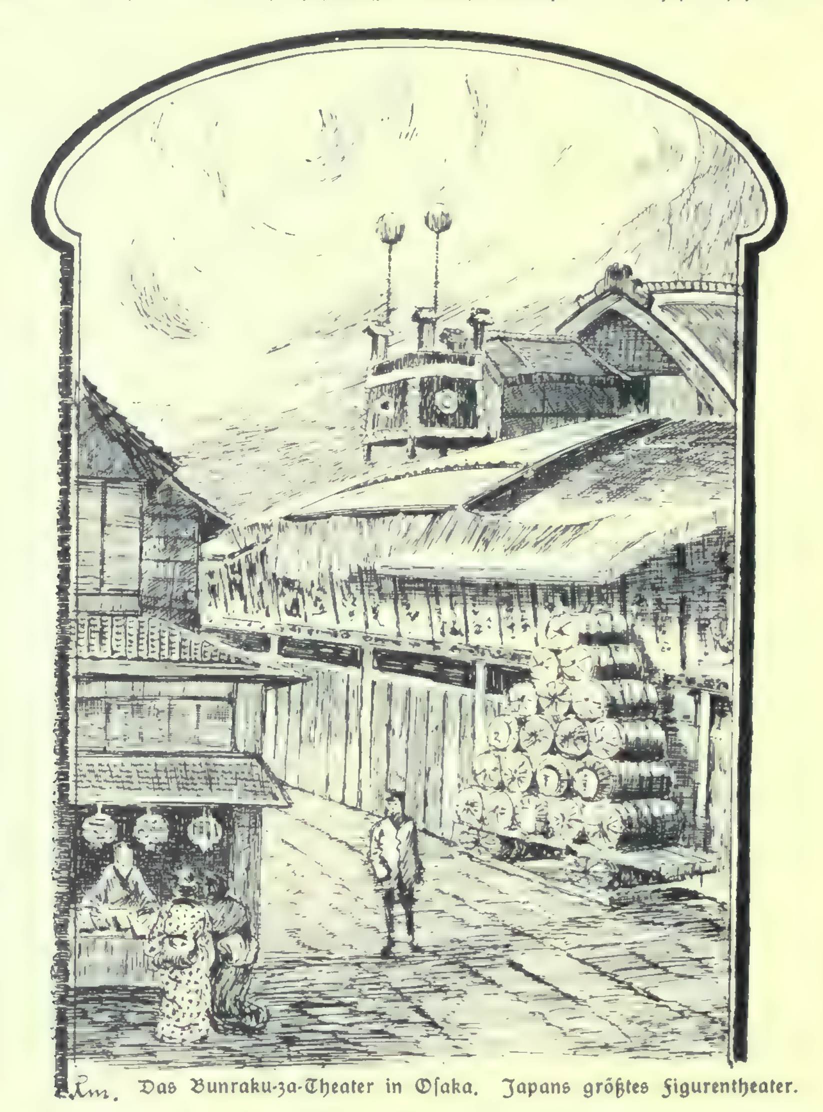
In dem pittoresken Kulturleben des Mikadoreiches, dessen lange verborgenen Wunder nicht aufhören werden, das Staunen des Abendlandes hervorzurufen, verkörpern die Marionettenspiele eine der originellsten und fesselndsten Seiten.

Nur sehr wenige Japan-Reisende haben diesem interessanten Gegenstande ihr Augenmerk zugewandt, was aber darüber bisher zu unserer Kenntnis gelangt ist, zeigt ein völlig aus dem Rahmen des Gewöhnlichen herausfallendes Bild, das selbst für japanische Verhältnisse im höchsten Maße seltsam erscheint.

Bezüglich des Alters und Ursprungs der japanischen Puppenspiele hat die Forschung bis jetzt Bestimmtes nicht festzustellen vermocht, doch gilt es als erwiesen, daß in der Mitte des 17. Jahrhunderts, wo die Regierung den Schauspielergesellschaften in Folge der von ihnen ausgehenden verderblichen Einflüsse mit den schärfsten Dekreten zu Leibe ging, die Puppenbühne einen eminent künstlerischen Aufschwung nahm.

Daß man die „Ningyo-Shibai", d. h. Puppentheater im Lande der aufgehenden Sonne nicht etwa als ein volkstümliches Unterhaltungsmittel von inferiorem Wert, sondern als eine ganz ernste Kunstsache betrachtet, daß sie

allgemein als eine geistige Potenz von maßgebender Bedeutung gelten, kennzeichnet am besten die Tatsache, daß die Spielmethode im historischen Drama



Das Bunraku-za-Theater in Osaka. Japans größtes Figurentheater.

bis zum heutigen Tage unter dem Einfluß des Darstellungsstils der großen Figurentheater steht.

In technischer wie künstlerischer Hinsicht bietet die japanische Marionettenbühne so viel national Eigenartiges und Ursprüngliches, daß man in der

szenischen Kunst aller Völker vergebens nach etwas Ähnlichem sucht, das sich zum Vergleich mit erstgenannter heranziehen ließ.

Die dem menschlichen Typus auf das Täuschendste nachgebildeten, mit dem kompliziertesten Mechanismus versehenen Figuren besitzen eine solche Schwere, daß es unmöglich ist, ihre Bewegungen durch Drähte oder Schnüre



zu bewerkstelligen. Vielmehr ist der Puppenspieler genötigt, gleichzeitig mit der Figur auf der Szene zu erscheinen, und da zur Bedienung eines solchen mechanischen Kunstwerkes oft mehr als zwei Hände erforderlich sind, so tritt der Fall häufig ein, daß auf der räumlich sehr ausgedehnten Bühne mehr Menschen als Marionetten sich befinden. Der in den durch die Tradition vorgeschriebenen Zeremonienkleidern auftretende Puppenlenker selbst spricht kein Wort, ihm obliegt lediglich die Aufgabe, die Bewegungen der Figuren zu dirigieren, wobei er von seinen nach Art unserer Vehmrichter vermummten

Schülern unterstützt wird. Die Erklärung der Stücke ist Sache des Gidayu, Rezitators, der in Gesellschaft des Shamisenspielers rechts neben der Bühne auf der hochgelegenen Drehscheibe seinen Platz hat. Von diesen beiden wichtigen Mitgliedern des japanischen Puppentheaters wird ein hoher Grad künstlerischer Ausbildung verlangt und dementsprechend erfolgt auch ihre Bezahlung. So erhält Koshiji-Dayu, ein sehr gefeierter Rezitator Japans, für seine Mitwirkung ein Stundenhonorar von 25 Yen, nach deutschem Gelde ungefähr 50 Mark, eine auch nach unseren Begriffen recht annehmbare Bewertung künstlerischer Leistungen.

Es ist Sitte, besonders kostbar gekleidete Puppen durch ein vorgehaltenes Licht besser erkennbar zu machen, wie überhaupt mit der Kostümierung der Marionetten ein außerordentlicher Luxus getrieben wird, der sich auf historische Überlieferungen zu stützen scheint, denn wir lesen, daß bereits im Jahre 1635 die Regierung demselben durch ein Edikt zu steuern suchte, ohne indes den eingewurzelten Brauch beseitigen zu können.

Neben den zahlreichen herumziehenden Puppenspielergesellschaften besitzt Japan auch große ständige Puppenschauhäuser, wie zu Osaka, wo die beiden Marionettentheater, das Bunraku-za und das Hiko-roku-za, sich des größten Rufes zu erfreuen haben, deren Vorstellungen die vornehmsten und gebildetsten Kreise der Stadt zu besuchen pflegen. In einer Studie über Japans Bühnenkunst beschreibt Ad. Fischer in anschaulicher Weise die innere Einrichtung des bevorzugten Bunraku-za Theater sowie die dort gebotene Kunst, und lassen wir das von genanntem Autor gezeichnete Bild hier folgen, da es uns das Wesentlichste der japanischen Marionettenbühne prägnant vor Augen führt.

„Auf einem Platz, den zahlreiche kleine Heiligtümer umschließen, steht der Gorgo-Tempel, einer der besuchtesten Shinto-Tempel Japans. Ein Stall für das heilige Pferd, das die vorüberziehenden Pilger mit Bohnen füttern, Vergnügungsbuden aller Art, sowie Auskocher, bei denen man seine gastronomischen Kenntnisse bedeutend erweitern kann, beleben diese Stätte. Links neben dem Tempel liegt in einer engen Gasse Japans berühmtestes Puppentheater. Es ist solide aus Fachwerk erbaut, mit einem Tonziegeldach überdeckt. Sobald man beim Eintritt in die allgemeine Garderobe sein Schuhwerk abgelegt hat, wird man in das Innere geleitet, in dem man wie in den großen Schauspielhäusern Japans verschiedene Plätze unterscheidet. Logen, die sich über dem Parkett längs der Seitenwände des rechteckigen Theatersaales,

Japanisches Marionettentheater.

wie auch im ersten Stockwerk hinziehen, heißen Sajiki; es sind die vornehmsten Plätze. Diese quadratförmigen, von einer fußhohen Brüstung umrahmten Logen bieten Platz für vier Personen, die auf kleinen flachen Polstern sitzen; für diese sowie für das sofort herbeigebrachte Feuerbecken haben die Besucher ein geringes Entgelt zu entrichten. Tokodama heißt eine zweite Logenreihe, die sich unterhalb der Sajiki über dem Parkett erhebt und als zweitbester Platz gilt. Als minder gute Plätze betrachtet man unser Parterre, sowie die bei uns so sehr geschätzten Balkonplätze (Mukosajiki).

Schon um halb acht Uhr morgens beginnen die Vorstellungen, die zunächst mit minderen Kräften, Schülern der Rezitatoren und Puppenlenkern einsetzen. Ernst wird es erst gegen 10 Uhr; da verkünden vom Ausruferturm melancholisch klingende, lang gezogene Töne, daß die Meister ihr Werk beginnen. Wir betreten das Innere. Auf einem in gleicher Höhe mit der Bühne liegenden Vorbau, der sich an die rechte Seite derselben anschließt, befindet sich eine Drehscheibe; darauf steht ein Setzschirm von derselben Breite. Sobald Klopfhölzer den Beginn der Vorstellung verkündet haben, erscheinen bei Stücken ernsten Inhalts, durch eine Drehung der Scheibe der Gidayu (Rezitator) und sein Begleiter, der Shamisenspieler, angetan mit Zeremonienkleidern, die das gleiche Wappen schmückt. Ein mit schwarzem Talar und ebensolcher Kapuze vermummter Requisiteur stellt beide dem Publikum vor. Wenn es Lieblinge sind, werden sie mit stürmischem Beifall begrüßt. Durch eine tiefe Verbeugung, wobei sie mit der Stirn den Boden berühren, entbieten sie ihrerseits dem Publikum ihren Gruß. Der Rezitator spricht stets in einem gewohnten Rhythmus, wechselt jedoch das Tempo nach den Stimmungen. In leidenschaftlich erregten Szenen heult, rast und winselt er in undefinierbaren Tönen, schlägt dabei mit seinem Fächer unbarmherzig auf das vor ihm stehende niedere Lesepult aus feinster Lackarbeit, von dem lange seidene Quasten herabhängen.

Die Bühne des Puppentheaters kann je nach Bedürfnis gestellt werden, jede Kulissenbreite beträgt 2 bis 3 Meter, so daß die Puppenlenker einander ausweichen können. Die Kulissen rechts und links verbindet ein etwa meterbreiter, senkrecht herabfallender Zeugstreifen, der die Puppenlenker, vom Parkett aus gesehen, bis zu den Hüften verdeckt.

Die mit allen möglichen komplizierten Vorrichtungen versehenen Puppen, die mit den kostbarsten Stoffen bekleidet sind und ein bedeutendes Kapital repräsentieren, hatten schon 1730 einen hohen und vielgerühmten Grad

technischer Vollkommenheit erreicht. — Aber nicht nur die Puppen selbst sind kostspielig, auch der Betrieb ist keineswegs so einfach wie man glauben sollte, erfordert doch die Bedienung und Lenkung solch eines stummen Akteurs nicht weniger als 2 bis 3 Mann. So kommt es denn, daß das Personal des Bunraku-za Theaters aus nicht weniger als 125 Köpfen besteht, und zwar aus 40 Puppenlenkern (Ningyo—thukai), 33 Gidayus und 29 Shamisenspielern; der Rest sind Requisiteure, Lichtputzer, Bühnenarbeiter u. s. w.


Japanischer Puppenlenker auf dem Kothurn.

Wohl nirgends kann man die Illusionsfähigkeit des japanischen Zuschauers so kennen und anstaunen lernen wie im Puppentheater; es ist verblüffend, wie sich sein Geist über alles hinwegsetzt, was uns stört, wie seine Phantasie ergänzend eintritt, um manches nach unserer Ansicht Unentbehrliche zu ersetzen, wie er geistig zum Mitarbeiter wird, um dem Dichter zur erwünschten Wirkung zu verhelfen. Wie anders unser blasiertes weltstädtisches Publikum, das förmlich darauf ausgeht, etwas zu finden, das die Bühnenwirkung abschwächt; das sich an den unbedeutendsten Dingen oder Zwischenfällen stößt, wenn diese seine hochgespannten Erwartungen auch nur im geringsten enttäuschen. Wollte man an einen Europäer die Zumutung stellen, das Puppentheater als eine ernste Kunstanstalt zu nehmen, so würde man wohl dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen. Den Hamlet von einem Hampelmann agiert zu sehen, der von zwei oder drei Männern gelenkt und getragen wird, während zum Beispiel Kainz zur Seite säße und mit vollendeter Meisterschaft

das Drama rezitierte, erscheint uns so lächerlich, daß es sich einer ernstlichen Diskussion entzieht. Wie anders in Japan: Bei einer Szene, in der eine Mutter um ihr geraubtes Kind in Klagen ausbricht, sah ich im Puppentheater würdige Frauen und Männer bis ins Innerste erschüttert und sich mit den Ärmeln ihrer Kimonos die Tränen von den Backen wischen. Daß der Rezitator nach einer anstrengenden Szene in einen kleinen Bambusnapf speit oder einen Schluck Tee nimmt, um die trocken gewordene Kehle anzufeuchten, geniert den Japaner nicht; er stößt sich auch nicht an den Habtachtrufen, den „Kake – goyes", des Shamisenspielers, kurzen, an das Bellen des Hundes gemahnenden Tönen, wodurch er den Zuhörer auf besonders schwierige Passagen aufmerksam zu machen sucht. Wie würden bei uns die „Kurumbos", wörtlich Neger, erheitern, Kerle, die wie die Richter der heiligen Vehme vermummt sind, vor den Augen des Publikums herumhantieren, Lichter putzen, Puppen beleuchten und mit zwei viereckigen Schlaghölzern, Hioshiges geheißen, jeden bedeutenden Ausspruch oder wichtigen Moment in der Dichtung durch dröhnendes Aufschlagen auf ein Brett gleichsam unterstreichen.

Daß das Publikum an der Erscheinung der Puppenlenker keinen Anstoß, sondern diese als etwas Selbstverständliches nimmt, ist demnach wohl begreiflich. Sie bemühen sich daher auch gar nicht, sich dem Publikum unsichtbar zu machen und ihr Licht unter den Scheffel zu stellen. Puppenspieler von Ruf treten in hellfarbenen mit Goldflinsen besetzten Zeremonienkleidern auf, bloß die Unbedeutenderen unter ihnen, sowie Schüler erscheinen schwarz vermummt wie Kurumbos. Spielt eine Szene im Innern eines japanischen Hauses, wo natürlich die agierenden Puppen noch um vieles höher stehen müssen als außerhalb desselben, so schreiten die Puppenlenker auf kothurnartigen, etwa drei Fuß hohen Sandalen einher.

Die Gidayus und ihr Begleiter, die nach jedem Akt wechseln, erscheinen und verschwinden durch eine Wand der Drehscheibe. Die Folgenden tragen stets andersfarbige mit anderen Wappen verzierte Zeremonienkleider als ihre Vorgänger. Soll jedoch der Eindruck hervorgerufen werden, daß die auf der Bühne agierenden Puppen einen Dialog führen, so sitzen die Gidayus hinter den Kulissen. Zauberpuppen, Geister u. s. w., die oftmals eine große Rolle spielen, werden vom Schnürboden herab an Fäden gelenkt."

VIII.

Die Puppenspiele in Birma, Turkestan, Persien und Java.



Große Beliebtheit der Puppenspiele in Birma. Birmanische Puppenspiele in Paris. Vorliebe der Birmanen für theatralische Aufführungen. Primitive Ausstattung des birmanischen Theaters. Das Verhalten der Schauspieler. Kunstvolle Ausführung der birmanischen Marionetten. Bericht Mahés de la Bourdonnais über eine birmanische Marionettenvorstellung. — Die Puppentheater in Turkestan. Beliebtheit der Marionettenspiele an den Höfen der Chane. Verschiedene Arten der turkestanischen Marionettentheater. Die Vorstellungen auf den Straßen und in den Cafés. Obszönität der Darstellungen. Bericht der Orientreisenden C. C. Dukmeyer über eine Marionettenvorstellung in Samarkand. Verhalten der Zuschauer. Die Bühne und ihre Ausstattung. Ursprung des turkestanischen Puppentheaters. Nachahmung militärischer Vorgänge durch Puppen. Der Jassaul. — Die Puppenspiele in Persien. Primitiver Charakter derselben. Privatvorstellungen in vornehmen Familien. Das persische Schattenspiel. – Die Puppenspiele der Javanen. Wayang Golek. Repertoir derselben. Die Wayang-Puppen im Berliner Museum für Völkerkunde.

Birma, dessen eigenartig entwickelte Schaubühne durch Gastspiele in Europa einigermaßen bekannt geworden, hat die Marionettenspiele zu einer niedlichen, höchst apart sich gebenden Kleinkunst entwickelt, deren köstlich gearbeitete Figürchen sich vielleicht als die lebensvollsten Interpreten des orientalischen Märchens darstellen. Es ist im ganzen nur wenig, was uns Reisende über die Marionettenbühne der Birmanen mitgeteilt haben, aber das wenige erweckt in uns die denkbar günstigste Meinung von einer Kunst, die den großen Gunstbezeugungen nach zu schließen, die man in genanntem Lande geschickten Puppenspielern erweist, sich dort anscheinend eines noch höheren Ansehens zu erfreuen hat als das wirkliche Schauspiel.

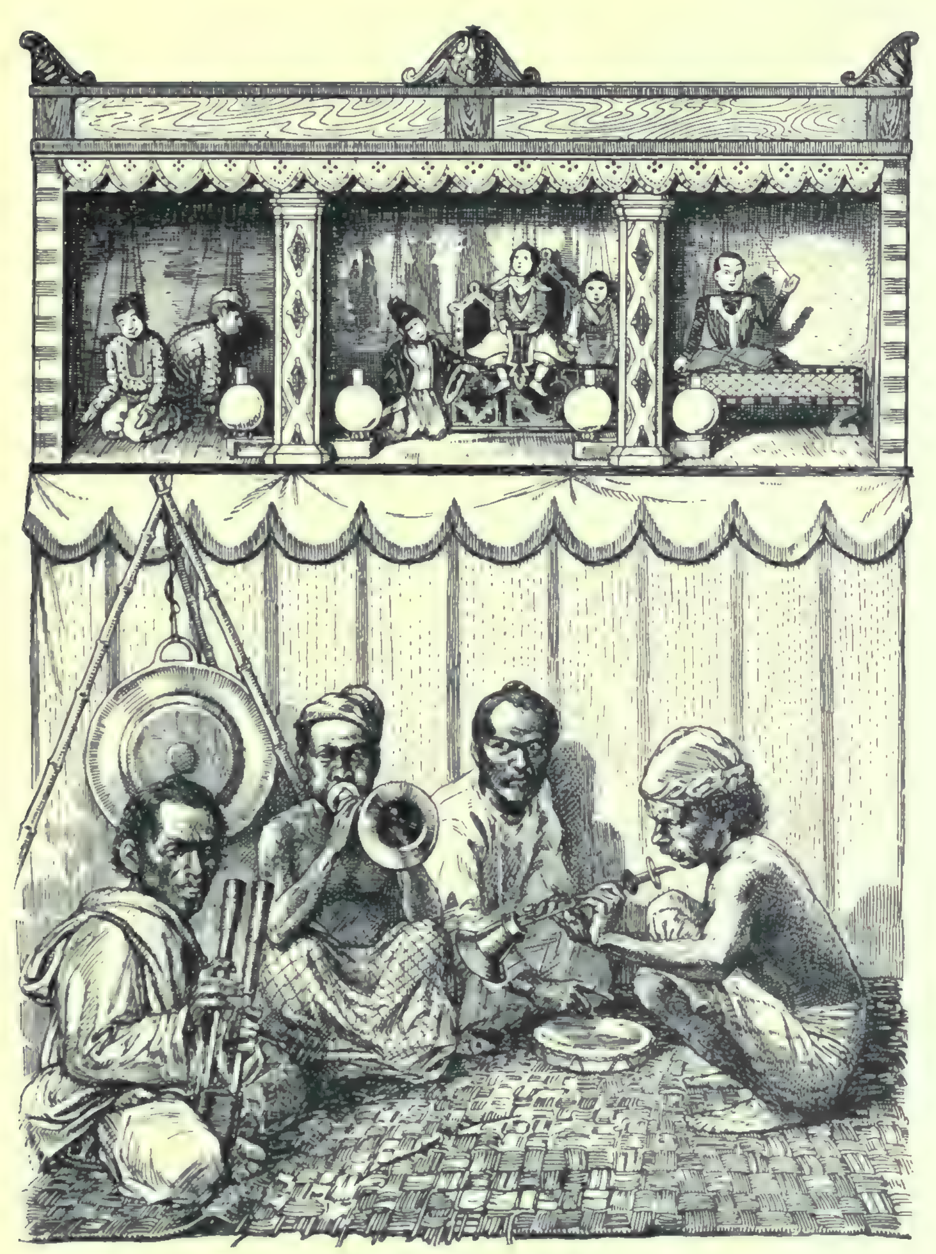
Seinerzeit produzierte sich in den Folies Bergères zu Paris eine birmanische Puppenspielergesellschaft, und die Zuschauer versicherten, bei der Darstellung der

vielen heiter grotesken Szenen, trotzdem sie den inhaltlichen Zusammenhang derselben nicht verstanden, ein nicht geringes Vergnügen empfunden zu haben, wobei namentlich auch der durchdachte Mechanismus der Puppen große Bewunderung hervorrief, der es gestattete, die kleinen reizenden Figuren in den natürlichsten Stellungen und Bewegungen vorzuführen.


Javanische Marionette.

Die Birmanen sollen überhaupt ein sehr theaterliebendes Volk sein, wenngleich die Szene, auf der sie ihre historischen Dramen zur Darstellung bringen, in ihrer höchst primitiven Gestaltung nach unsern Begriffen mit einem Theater nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Ein Baumzweig stellt gerade wie seinerzeit auf der Shakespeare-Bühne, einen Wald dar, und eine aufgehängte Gardine enthält für die Zuschauer die Aufforderung, sich darunter ein Königsgemach vorzustellen. Auch soll es die Illusion der letzteren niemals stören, wenn die gerade nicht beschäftigten Akteure sich an einer der die Szene erhellenden Lampen eine Zigarre oder Pfeife anzünden und dann zur Seite des Podiums Platz nehmen. Die im Freien stattfindenden Vorstellungen dauern die ganze Nacht hindurch, und ohne ein Zeichen von Ermüdung zu offenbaren, verharren die Zuschauer während dieser langen Zeit ruhig und bewegungslos auf ihrem Platze, vollkommen gefesselt von der Romantik und Seltsamkeit der vor ihren Augen sich abwickelnden Vorgänge.

Bei dieser ausgesprochenen Vorliebe der Birmanen für szenische Darstellungen kann es nicht befremdlich erscheinen, daß auch die Marionettenbühne diesen Neigungen entgegenzukommen suchte, indem sie ihren Darbietungen ein möglichst künstlerisches Gepräge verlieh und die ganze technische Einrichtung der kleinen Szene nach Möglichkeit vervollkommnete. Das Genre der dargestellten Stücke läßt sich aus den Figurentypen, wie sie u. a. im Berliner Museum für Völkerkunde zu sehen sind, einigermaßen



Birmanisches Puppentheater.

erraten; es scheint eine Verschmelzung der Wirklichkeit mit der Phantasiewelt unter starker Hervorkehrung des Grotesk-Komischen zu repräsentieren, und es muß in der Tat einen recht ergötzlichen Anblick gewähren, die in allen Gelenken beweglichen, an Fäden oder Drähten hängenden Figürchen in lebendiger Aktion vor sich zu sehen.

Mahé de la Bourdonnais hatte bei seinen Reisen in Birma auch Gelegenheit, ein dortiges Puppentheater kennen zu lernen und beschreibt dasselbe in seinem Buche: „Un Français en Birmanie“ wie folgt: „Die Bühne hatte ungefähr eine Länge von $2^1/_2$ Meter und war in ihrem hintersten Teile der Länge nach durch einen Vorhang abgeschlossen, hinter welchem die Puppenspieler, dem Publikum unsichtbar, ihren Platz hatten. Die Szene des Theaters selbst war zweigeteilt, die eine Abteilung stellte einen mit Thronsessel und verschiedenem Prunkgerät versehenen Königshof dar, auf der anderen Seite erblickte man einen Wald, der durch einige aufgesteckte grüne Zweige veranschaulicht wurde. Die zwei bis drei Fuß hohen, in Drähten hängenden Holzpuppen waren auf das Prächtigste gekleidet und ihre Bewegungen ließen an Natürlichkeit nichts zu wünschen übrig.“



Javanische Marionette.

Alsdann charakterisiert der Verfasser noch das dem Theater beigegebene, aus 10 bis 12 Mann bestehende Orchester, welches auf seinen seltsamen Schlag- und Blasinstrumenten einen Höllenlärm vollführte, den man aber allgemein als vorzügliche musikalische Leistung schätzte und beschreibt einige komische Zwischenfälle der Vorstellung, die auf ihn im ganzen einen befriedigenden Eindruck gemacht hat.

Wie in Birma, so sind auch in den weiten Gebieten Zentralasiens nament- in den turkestanischen Provinzen Puppenspiele wohlbekannt und bilden neben den Tänzen der Batschas und den mannigfaltigen Darbietungen der öffentlichen Gaukler eine sehr beliebte Unterhaltung, die selbst an den

Höfen der Chane, wie Fr. von Schwarz in seinem höchst vortrefflichen Werk über Turkestan mitteilt, sich keines geringen Ansehens zu erfreuen hat.

Man unterscheidet in genanntem Lande zwei Arten von Marionettentheatern, solche, die von einem Manne an einem umgehängten Gurt getragen und wegen ihrer diminutiven Form sowie ihres naiven Dialogs hauptsächlich für Kinder bestimmt sind und solche, die mit höheren künstlerischen Prätensionen auftreten und wegen des größeren Raumes, den sie



Javanische Marionetten.

mit Rücksicht auf die vermehrte Zahl ihrer Akteure beanspruchen, meist in Kaffeehäusern aufgestellt werden. Gegenstände der Darstellung sind bei letzteren: Tänze, militärische Evolutionen, feierliche Aufzüge, Hochzeiten u. s. w. wobei in unflätigen Redensarten und obszönen Anspielungen, wie man von glaubhafter Seite berichtet, so ziemlich das Höchste geleistet wird, was auf diesem Gebiete möglich ist, ganz im Gegensatz zu dem ernsten und bigotten Wesen der Sarten und Usbeken.

Die als Orientreisende bekannte C. C. Dukmeyer, geb. v. Kienitz, tut in ihrem in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung erschienenen Aufsatze: „Ein Ramasan in Samarkand" auch eines dortigen Puppentheaters Erwähnung und glauben wir unsern Gegenstand nicht besser erläutern zu können als da-

durch, daß wir die darauf bezüglichen interessanten Äußerungen der Verfasserin hier folgen lassen. Dieselbe schreibt: „Wieder umgab uns das Gedränge der Straße und wir suchten im Halbdunkel nach einem einheimischen Theater. Drüben aus der Ecke in einer dunkeln Sackgasse drangen unheimliche, grausige Töne an unser Ohr, sie kamen aus den weiten Schalltrichtern zweier riesiger Hörner. Bei ihrem Hall, der Tote hätte erwecken können, dachte ich, so müssen die Posaunen von Jericho geklungen haben, als sie am siebenten Tage bei aufsteigender Morgenröte die alten Stadtmauern zu Falle brachten. — Hier übte ihr Ruf eine friedlichere Mission, er rief uns in das gesuchte Puppentheater, der Sarte nennt's Tschadar-Chajal, das Zelt der Phantasie. Wurde nun unsere Phantasie durch die fürchterlichen Hörner und durch den uns entgegenströmenden Geruch von Hammelfett auch sehr herabgemindert, wir traten doch ein. — Der Zuschauerraum war voll von Männern und Knaben, die nach ihrer Gewohnheit auf ebener Erde hingekauert saßen. Es gab auch hier verschiedene Rangstufen abgetrennt, nur waren es hier nicht Menschen von Menschen, die man trennte, sondern Menschen von Pferden. Die Menschen hatten den Vorrang, sie saßen im Parkett, die Pferde standen im Parterre. Sie hätten sich auch legen können, aber sie zogen es vor, zu stehen. — Das Dach des Theaters bildeten Strohmatten; durch die unliebsame Störenfriede, flinke kleine Sartenjungen, hindurchlugten, die, fortgejagt, ebenso schnell wie sie verschwanden, wieder da waren. — Die Bühne selbst ist ein viereckiger Holzkasten, etwa zwei Meter breit, halb so hoch und kaum einen halben Meter tief; sie erhebt sich ungefähr zwei Meter über dem Boden, ihre Wände sind mit bunten, ausgeschnittenen Figuren, Königen und Tigern behängt. — Vor der Bühne, zu beiden Seiten derselben im Zuschauerraum, schlugen zwei junge Männer das Tamburin; als die Vorstellung sich ihrem Anfange näherte wilder und wilder, warfen sie es kreiselnd in die Höhe, ließen es dröhnend auf die flache Hand



Javanische Marionette.



Birmanische Marionetten.

niederfallen und brachten erst so das erwartungsvolle Publikum in die dem Aktus gehörige Stimmung.

Das Puppentheater ist nicht eigentlich turkestanisch, sondern indischen Ursprungs und durch persische Vermittlung erst hierhergelangt. Mit der mehr und mehr eindringenden russischen Verbesserung der bis dahin in Turkestan herrschenden primitiven Zustände haben auch die dortigen Puppen einen Fortschritt erlitten; früher waren sie roh aus Holz geschnitten und mit Flitter behängt, und es blieb der Phantasie des Zuschauers überlassen, sie nach ihrer menschlichen Sprache für Menschen anzusehen; jetzt bestehen sie nur aus riesigen, abscheulichen lackierten Köpfen, an die man Kleider gehängt hat. Die verschiedene Größe derselben zeigt die verschiedenen Rangstufen an. — Früher mögen andere Vorwürfe ihnen den Stoff zur Darstellung gegeben haben. — Was uns beschäftigt, das suchen wir wiederzugeben, zu gestalten, das beherrscht uns, unsre Zeit, ein ganzes Volk; das Theater gibt die jeweilige Volksstimmung wieder und muß versuchen, so modern als möglich zu sein, will es seine Rechnung finden. Bei uns sinds zur Zeit Arbeiter- und Frauenfrage. Die erste fällt von selbst dort fort, da der fatalistisch gesinnte Orientale nicht mehr erarbeitet, als er von heute auf morgen braucht, und das ist sehr wenig; die zweite Frage aber wird wohl noch lange ihrer Lösung harren, da die Orientalin, hier ausschließlich Gattin und Mutter, in noch echt weiblichem Gefühl sich lieber in Sklaverei als in Freiheit bewegt.


Javanische Marionette.

Die Turkestaner sind den Russen im Kampfe um ihre Selbständigkeit mit schlechten Waffen einer geschulten europäischen Armee unterlegen. Nun erfüllt dieses stählerne Heer mit seinen stämmigen Soldaten die Phantasie des schwächeren, feinnervigen Sarten und in der Wiedergabe dieses ihn ganz erfüllenden Gedankens führt er auf der Bühne winzige kleine Soldaten vor, als kämen sie just aus Liliput herausmarschiert, sie stellen sich in Reih und Glied und schießen aus winzigen Kanonen Erbsen unter uns; und in der Phan-

tasie der Zuschauer werden sie zu unübersehbaren Regimentern und das Prickeln der Erbsen ertönt ihnen wie fürchterlichster Kanonendonner. Die Knaben durchschauerts mutig, sie halten die Ohren zu, sie schließen die Augen, um dieses Bild fürs ganze Jahr in der Erinnerung festzuhalten, denn schon hat sich die Szene verwandelt: — von unten erscheint vor dem Zuschauerraum ganz vorne an der Rampe des Kastens eine Puppe, die sich mit unnatürlicher Fistelstimme als den Jassaul, den Anordner des Festes, vorstellt. Der Tamburinschläger vor der Bühne fragt den mit Vorbereitungen für den Empfang von Gästen beschäftigten Jassaul über die Kommenden aus und erhält von ihm Antwort. Da plötzlich springt ein Schaitan, ein Teufel mit langen Ohren und einem Schwanz auf die Bühne, der Jassaul empört, weist ihm die Türe, ersterer aber tanzt ganz vergnügt herum und setzt sich noch zu guter Letzt auf den für den obersten König bestimmten Thronsessel. Da reißt dem Jassaul doch endlich die Geduld und er haut den frechen Patron mit einem Besenstiel hinaus. Nun treten nacheinander zu beiden Seiten der Bühne die Gäste im Theater auf. Der Jassaul begrüßt sie höflich, fragt nach ihrem Befinden und führt sie zu ihren Plätzen. Da kam als Erster der Emir Abdurrachman von Afghanistan, der Chan Rachim von Chiwa, Jakub Bek von Kaschgar, der Emir Abdul-Achad von Bochara, der Held Rustan, russische Generale und Würdenträger.



Javanische Marionette.

Während noch der Jassaul Ihren Majestäten und Exzellenzen einige Genick- und Rippenstöße versetzt, erscheint zaghaft an der Rampe der Bühne eine Puppe, deren ganzes Gesicht durch weiße Flecke entstellt ist. Und wer bist du?" schreit sie der Jassaul an. „Machau", d. i. Aussätziger, „Machau", piept die unglückliche Puppe, sie wird abseits in eine Ecke gesetzt, da erscheint noch eine Puppe mit ausgelaufenen Augen. „Und du?" „Ota Machau",

der Vater des Aussätzigen. Man gibt ihr einen Platz unter den Königen. Von außen hört man Rossegewieher und auf die Bühne sprengt der oberste König, wer er war, wurde nicht gesagt. Der Jassaul hilft ihm vom Pferde und geleitet ihn zum Thron, der König setzt sich und nun beginnt die Vorstellung im Theater. Sehr leichtfüßige Tänzerinnen springen auf die Bühne und zeigen ihre Künste in einem kecken Ballett sowie im Werfen und Auffangen von Kugeln; ein betrunkener Europäer wankt herein, er kommt soeben aus dem Klub und ruft nach einem Fuhrmann, bleibt aber platt auf der Nase liegen. Die kleinen Gartenjungen schütteln sich in Entrüstung vor diesem Produkt Europas. Der Jassaul eilt mit dem Polizeimeister herbei, er nimmt den Schwergeladenen vom Boden auf, verhaut ihn und schleppt den noch Besinnungslosen in den Turm. Und damit fand die Vorstellung, deren Anfang und Ende europäisch waren, ihren Abschluß. Diese letzte Szene wurde von allen Seiten mit fieberhafter Spannung verfolgt und mit sehr geteilten Gefühlen aufgenommen. Ganz unterm Eindruck des soeben Erlebten noch, drängen sich Männer und Knaben dem Ausgang zu." — —

Unter den Marionettenspielen des Morgenlandes sind diejenigen Persiens wohl am primitivsten. Der persische Hanswurst, dem die Forscher verschiedene Namen beilegen, genießt in seinem Heimatlande zwar eine ziemliche Popularität, aber seine Späße erweisen sich als so matt und saftlos, daß sie dem schon an sich ernsten Perser nur hin und wieder ein schwaches Lächeln zu entlocken vermögen. Stehende Marionettenbühnen, wie sie die Städte Chinas und Japans aufzuweisen haben, sind im Reiche des Schahs unbekannt; gespielt wird in Höfen oder im Freien, und am Schlusse der oft mehrere Stunden währenden Vorstellung nimmt der Leiter des Spiels die Bezahlung in Gestalt von Geschenken jeder Art entgegen und ruft den Zorn Allahs auf jeden herab, der sich entfernt, ohne durch einen Tribut seinen Dank für den gebotenen Kunstgenuß zu bekunden. Vornehme Perser lieben es, Puppenspieler mitunter zu sich ins Haus zur Unterhaltung der Gäste oder Kinder zu entbieten und pflegen bei dieser Gelegenheit mit Anerkennung in Gestalt von klingender Münze nicht zu kargen. Eifrig scheint in Persien das Schattenspiel gepflegt zu werden, dessen Bezeichnung, wie aus den persischen Paraphrasen unzweideutig hervorgeht, Seb—baz (Nachtspieler) lautet. Auf das hohe Alter dieser Kunst deutet u. a. eine Stelle in dem herrlichen Epos „Mehr und Musteri" hin, das den im Jahre 1382 zu Tebriz verstorbenen persischen Dichter Muhammed Assar zum Verfasser hat. –

Was die Puppenspiele der Javanen, Wayang Golek genannt, anbelangt, so gilt hinsichtlich des Inhaltes derselben das Gleiche, was wir in einem vorhergegangenen Kapitel bezüglich der übrigen Wayangarten ausgeführt haben, nur mit dem Unterschiede, daß neben dem Hauptthelden Damar Wulan und seiner Gefolgschaft auch die Helden aus dem mohammedanischen Amir-Hambjha-Zyklus in Aktion treten. Wenn wir die überaus reichhaltige, das javanische Wayang geradezu erschöpfend darstellende Figurensammlung des Berliner Museums für Völkerkunde betrachten, so können wir nur staunen über die Vollendung, die die Völker des indischen Archipels schon in frühester Zeit einer Kunst zu geben gewußt haben, die bei uns erst nach und nach zu einer gewissen Bedeutung heranreifte.



IX.

Die Puppenspiele in Frankreich.



Brioché und der Hof von St. Germain. Die „Mitouries" in Dieppe. Die Krippendarstellungen der Theatiner. Die „Serées" des Guillaume-Bouchet. Die ältesten Marionettentypen. Jean de la Ville. Das erste Erscheinen Polichinells im Jahre 1630. Puppenaufführungen am Hofe des Herzogs von Guise. Die Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent. Allmähliches Aufblühen der französischen Marionettenbühne. Letztere tritt in Konkurrenz mit den großen Theatern. Französische Puppenspieler im 17. und 18. Jahrhundert. Die Stücke à la muette. Die Stücke à ecriteaux. Das Repertoir der älteren französischen Marionettenbühne. Die Ausstattungsstücke. Die Comédiens praticiens. Die „literarischen Puppenspiele". Die Pantins. Laffichards Satire auf die letzteren. Piron und sein „Arlequin Deucalion". Voltaire und die Marionetten von Cirey. Das Puppentheater der George Sand auf Schloß Nohant. Ausstattung und Repertoir desselben. Das Théatre érotique de la rue de la Santé. Tisserand. Lemercier de Neuville. Das Marionettenmuseum de Neuvilles zu Asnières. Belenfant-des-Dames. Das Theater von Henri Signoret in der Galerie Viviennes. Ausstattung und Repertoir desselben. Anatole France über Signorets Marionetten. Die Pariser Volksmarionetten. Die „Mutter Gigogne". Charakteristik Guilluumes. Die Puppenbühne in den Provinzen. Der „Guignol" und „Gnaffron" von Lyon. Die Cabotins von Amiens. Jacques de Lille. Die provenzalischen Krippenspiele. Die Schattenspiele in Frankreich. Seraphin deren erster Begründer. Das Schattentheater des letzteren am Hofe zu Versailles. Seraphins „Ombres chinoises" im Palais Royal. Die Dichter der Ombres chinoises. „Le pont cassé" und „Orphée aux enfers". Das Kabaret „Chat noir" auf dem Montmartre. Seine Bühneneinrichtung und sein Repertoir. Die Silhouetten Henry Rivières. Ihre Darstellung auf der Schattenbühne und ihre Wirkung auf die Zuschauer. Das Chat noir und seine Stellung in der französischen Kunst.

Es war im Jahre 1669, als sich der Hof von St. Germain-en-Lay eines Abends zu einem ungewöhnlichen Schauspiel zusammenfand. Ein gewisser Fanchon Brioché, derselbe, dessen Affe Fagotin jenes verhängnisvolle Rencontre mit dem famosen Cyrano de Bergerac hatte, das in seiner grotesken Komik



Polichinell-Theater auf dem Pont des Arts in Paris im Jahre 1835. Nach Marlet.

von zeitgenössischen Schriftstellern hinreichend gewürdigt wurde, hatte die Ehre, vor dem Dauphin von Frankreich mit seinen neu erfundenen Marionetten zu debütieren, und der Prinz, sowie seine aristokratische Umgebung fanden an den neuartigen, mit einer Fülle kecker Aperçus gewürzten Darbietungen in so hohem Maße Gefallen, daß Brioché eingeladen wurde, seine Vorstellungen bei Hofe zu wiederholen „à raison de 20 livres par jour".

Aus den Mysterien des Mittelalters und gewissen geistlichen Veranstaltungen, wie den halbheidnischen Spektakelkomödien in der Kirche des heiligen Jakob zu Dieppe, den sogenannten „Mitouries" hervorgegangen, denen Ludwig XIV. durch ein strenges Verbot ein Ende bereitete, standen die Puppenspiele, zu denen auch die beweglichen Krippendarstellungen der verschiedenen Mönchsorden, vor allem der Theatiner, zu rechnen sind, in Frankreich bis dahin auf einer ziemlich inferioren Stufe, bis ein origineller Kopf wie Brioché ihnen mit einem Male neue Bahnen eröffnete und durch seine persönlichen Erfolge den Beweis dafür erbrachte, welch ein wirksames und drastisch-lebendiges Medium sich dem höheren Intellekt der Nation in den Marionetten darbot.

Der erste, welcher für die zu theatralischen Spielen benutzten Puppen den Namen „Marionetten" gebraucht, wobei er an gewisse zierliche Figürchen, „kleine Mariechen" genannt, dachte, ist der Anekdotenschreiber Guillaume Bouchet in seinem im Jahre 1584 unter dem Namen „Sérées" erschienenen, vielgelesenen Novellenbuche. Derselbe Autor teilt uns auch die Namen der damals auf der Puppenbühne agierenden, wahrscheinlich der Volkskomödie entlehnten Hauptthelden mit, sie hießen Tabary, Franc à Tripe und Jehan des Vignes. Als Possenreißer allerderbster Fasson hatten sie sich bei der großen Menge einer außerordentlichen Beliebtheit zu erfreuen, und der letztgenannten komischen Figur war, nachdem die italienische Komödie auch auf die Puppenbühne umgestaltend gewirkt und eine Menge bis dahin populärer Typen unterdrückt hatte, unter dem Namen Jean de la ville noch ein Jahrhunderte langes lustiges Dasein beschieden, namentlich wurde sie als kleine zusammenschiebbare Gliederpuppe auch von den Taschenspielern bei ihren Eskamoteurkünsten sehr häufig benutzt. Um das Jahr 1630 stellte sich Polichinell den Parisern zum ersten Male vor, jedoch nicht als neapolitanischer Pulicinella, sondern als rein französischer Hanswurst mit den Manieren des Gascogners. Es ist daher gewiß, daß bei den besseren Puppentheatern, die auch an den kleinen Hofhaltungen der Seitenlinien des französischen Königshauses eine Rolle spielten und von denen im Jahre 1650 der Herzog von Guise eins nach

Meudon kommen ließ, Polichinell bereits sehr in den Vordergrund trat, wenngleich dieser unverwüstliche Witzbold sich erst später in seiner vollen Gloire zeigen sollte.

Sehr häufig unterlagen bekannte Puppenspieler des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Namen uns die französische Theatergeschichte aufbewahrt hat, wie Allard, Maurice de Selles, Michu de Rochefort u. a., der Versuchung: ihre hölzernen Akteure in Gemeinschaft mit lebenden Schauspielern auftreten zu lassen, was ihnen aber stets untersagt wurde. Dieses Verbot brachte sie auf eine andere Idee. „Sie gaben alle sogenannte Stücke à la muette, die mit Jargon oder Kauderwelsch untermischt waren, d. h. sie führten in ihre Possen, besonders in ihre Parodien der von der Comedie française dargestellten Dramen und Lustspiele einige Worte ohne Sinn ein, die sie dann mit großem Pathos deklamierten, um so die Schauspieler derselben, die sogenannten Romains, lächerlich zu machen. Eine andere Art waren die Stücke à ecriteaux (seit 1710), wo jedem Schauspieler an gewissen Stellen seiner Rolle eine Papptafel in die Hände gegeben ward, auf dieser standen Lieder, zu denen das Orchester die Melodie spielte und die von dazu gedungenen Leuten im Parkett und Amphitheater abgesungen, und wenn sie ansprachen, von den Zuschauern nachgesungen wurden. Zwei Jahre nachher hörte man jedoch auf, den Akteurs diese Lieder in die Hände zu geben, weil sie durch das Halten derselben behindert wurden, die dem Inhalte angemessenen Gestikulationen zu machen.

Im Jahre 1722 erhielt Francisque, für den Fuzelier, Lesage und d'Orneval und nachher auch Piron schrieben, zwar die Erlaubnis, mit seinen Puppen lebende Komödianten zu vereinigen, allein, da er nur Monologe, keine eigentlichen Gespräche und Lustspiele darstellen sollte, so stand er davon ab. — Der Inhalt des Repertoirs waren übrigens meist Parodien beliebter Theaterstücke ernster und komischer Gattung, in denen freilich häufig die größten Gemeinheiten das Beifallsgeblöke des großen Haufens hervorriefen. Meist suchte man auch durch großartige Spektakelstücke den Geschmack des Publikums, der etwas erkaltet war, wieder anzuregen; so führte man 1746 das „Bombardement von Antwerpen" und 1748 die „Erstürmung von Bergen op Zoom" auf, allein beide Stücke machten doch nicht so viel Effekt als „La descente d'Enée aux enfers", die im Jahre 1747 jeden Tag gegeben werden konnte. Übrigens bekamen nunmehr die Puppen den Namen comédiens praticiens, um sie von den petits comédiens pantomimes, einer Kindertruppe, die Pantomimen aufführte, zu unterscheiden." —


Polichinelle von Cheret.
Polichinell von Manet.
Französische Polichinell-Typen!

Es ist nun sehr interessant, den Entwickelungsgang der französischen Marionettenspiele zu verfolgen seit den Tagen, wo sie auf den Jahrmärkten von St. Germain und St. Laurent als ärmliche Winkelkunst lediglich dem Unterhaltungsbedürfnis des niederen Pöbels dienten, bis zu dem Zeitpunkte, wo diese Volkskunst anfing, das enfant chéri der gebildeten Welt Frankreichs zu werden. Das alte Kinderliedchen:

Ainsi font, font, font
Les petites marionnettes,
Elles font, font, font
Trois p'tits tours et puis s'en vont,

welches die Harmlosigkeit der früheren Puppenkomödien charakterisiert, hatte keine Geltung mehr mit der räumlichen Erweiterung der Marionettenbühne, der den großen Theatern nachgeahmten Mis-en-scène und der künstlerischen Durchbildung, welche man den hölzernen Akteuren zuteil werden ließ, erlitt auch deren geistige Physiognomie eine einschneidende Änderung, und wenn ein Institut wie die Comédie française in der Marionettenbühne eine concurrence déloyale erblickte und deren Schließung durch königliches Dekret zu wiederholten Malen durchsetzte, so dürfte diese theatergeschichtlich interessante Tatsache die höhere Rangstellung, zu welcher sich die Puppenspiele emporgeschwungen, genügend bezeugen.

In der Tat gibt es kein Land, Italien vielleicht ausgenommen, in welchem das Figurentheater sich einen breiteren Boden erobert hätte als Frankreich, und seiner Popularität entspricht die technische Vollendung, welche man ihm dort zu geben gewußt hat. Berühmt unter den stehenden Puppenbühnen zu Paris waren seinerzeit die „Fantoccini français“, und zu noch höherem Ansehen gelangte das im Jahre 1793 in Paris eröffnete „Théatre des Patagoniens“, dessen fast mannshohe Puppen insbesondere in Metamorphosen außerordentliches leisteten.

* * *

Den Höhepunkt in der Entwickelung der französischen Marionettenbühne bilden die „literarischen Puppenspiele“, ein Kunstgenre, dem man in anderen Ländern nichts Ähnliches an die Seite stellen kann und das durch seine einzigartige Originalität und seinen ästhetisch durchgebildeten Charakter jeden überraschen muß, der diesem Gegenstande einmal näher tritt.

Zu Zeiten der Dubarry war es Mode, mit sogenannten „Pantins“ zu spielen, aus Pappe gefertigten und oft von Künstlern ersten Ranges wie

Boucher bemalten Puppen, mit denen man sich gegenseitig beschenkte und die sowohl in Paris wie in den Provinzen als Salonschmuck, oft sehr bedenklicher Natur, eine große Rolle spielten. Aber welch ein Fortschritt von dieser ziemlich geistlosen, nichtssagenden Spielerei, die Laffichard in seiner Posse: „Pantins ou pantines ou les amusements spirituels des frivoles“ satirisch behandelte, bis zu den reizvollen Puppenkomödien, mit denen George Sand auf Schloß Nohant die vornehmsten Geister Frankreichs zu fesseln wußte, und den Unterhaltungen ähnlicher Natur, die in zahllosen Variationen Pariser Literaten- und Künstlerkreise veranstalteten.



Marionetten der George Sand.

Wie innig verwachsen mit dem Empfindungsleben eines Volkes muß überhaupt eine Kunst sein, wenn dessen beste Köpfe es nicht verschmähen, ihr Talent in deren Dienst zu stellen und sie mit immer neuen Anregungen zu befruchten. Lesage, der Dichter des Gil Blas, verfaßte an hundert Komödien für die Marionettenbühne, Pirot schrieb den „Arlequin Deucalion“, worin

er die Eifersucht der großen Theater auf die Puppentheater mit ungezügeltem Spotte geißelte, und selbst ein Voltaire fand Geschmack an den lustigen Bajazzosprüngen Polichinells, wie seine auf Schloß Cirey vor einem Kreise



George Sand und ihre Marionetten.

illustrer Gäste veranstalteten Marionetten-Vorstellungen beweisen. „Un théatre et une salle de marionnettes à Cirey! Oh c'est drôle! Mais qu'y a-t-il d'étonnant? Voltaire et aussi aimable enfant que sage philosophe“,



Marionetten-Vorstellung im Atelier von Maurice Sand. Nach einer Zeichnung des Letzteren.

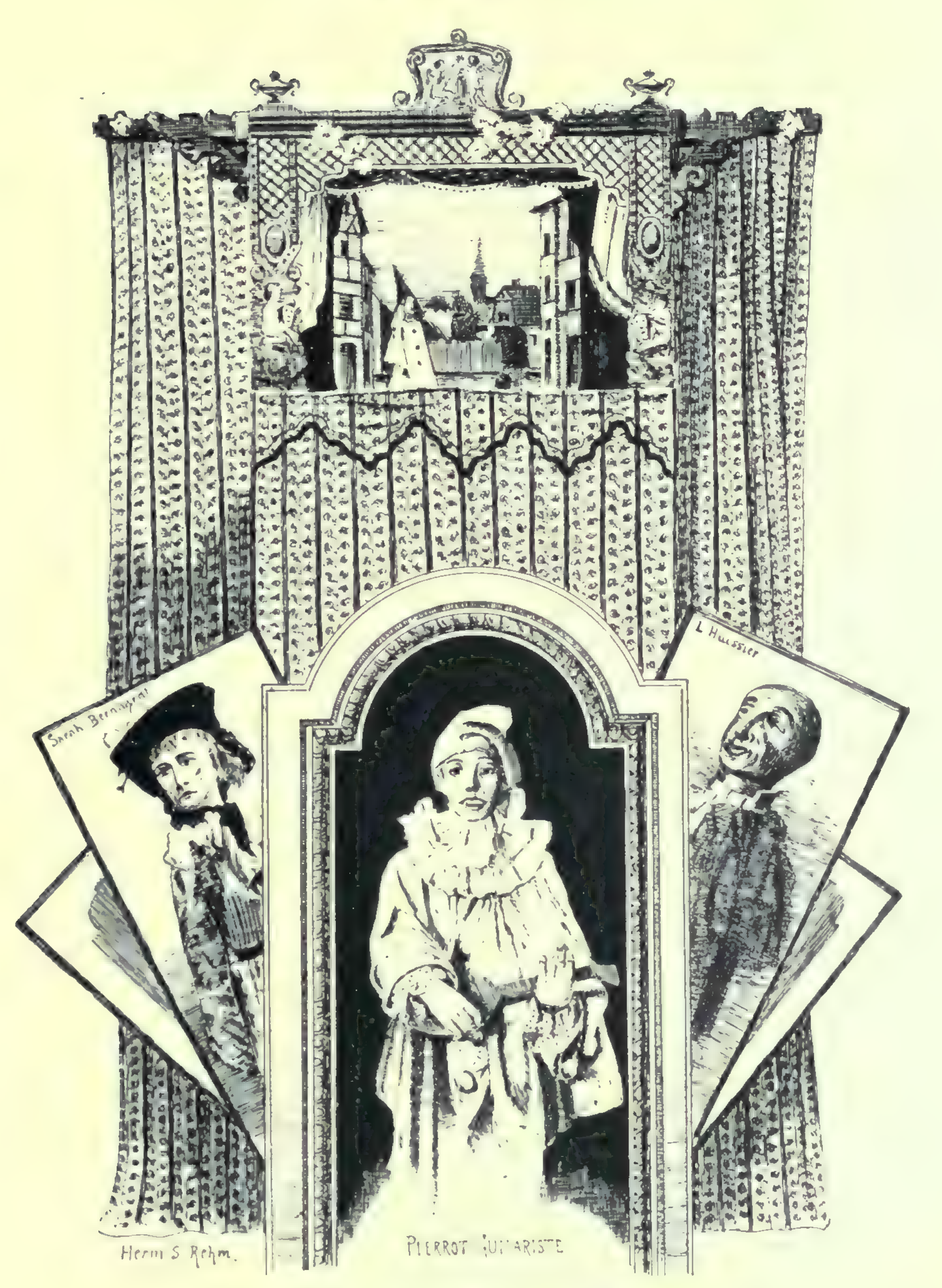
schrieb damals Madame de Graffigny, die Verfasserin der „Lettres péruviennes“ in ihren Briefen.

Die erste, welche die Puppenkomödien auf einen vornehmeren Ton stimmte, dieselben höheren künstlerischen Zwecken dienstbar machte, war George Sand. In Gemeinschaft mit ihrem Sohne, dem feinsinnigen Maurice Sand, faßt die berühmte Schriftstellerin den Plan, auf ihrem Landsitze zu Nohant zur Unterhaltung ihres intimeren Bekanntenkreises ein Puppentheater zu errichten, eine Idee, die im Jahre 1847 zur Verwirklichung gelangte.

Es gewährt ein überraschendes Bild, eine Menge namhafter Vertreter der Kunst und Literatur hier in geschlossenem Zirkel einer Zerstreuung huldigen zu sehen, die in ihrer Anspruchslosigkeit bisher eigentlich nur für die breiteren Volksmassen in Betracht kam; aber was die Besitzer von Schloß Nohant ihren Freunden darboten, war so neuartig und interessant, daß man sich den Reizen dieser kleinen Komödien, die zeitliche Vorkommnisse mit Geist und ungebundener Laune behandelten, Ernstes und Erhabenes travestierten und parodierten, deren geistiger Horizont überhaupt unbegrenzt war, willig hingab.

Das „Théatre des amis“, wie seine familiäre Bezeichnung lautete, anfangs primitiv und schmucklos, wurde im Laufe der Jahre immer mehr vervollkommnet, so daß man mit einem Bestand von mehreren hundert, vielfach kunstvoll gearbeiteten Puppen imstande war, auch Feerien und Ausstattungskomödien aufzuführen, bei denen der Schwerpunkt aber immer auf literarischem Gebiete lag. Jedenfalls aber war das Repertoir dieser später nach Passy übertragenen originellen Marionettenbühne ein sehr reichhaltiges und ihre Darbietungen gehören mit zu dem Besten, was Frankreich in diesem Genre jemals hervorgebracht hat.

Als eine Schöpfung von intimem Reiz und großer Originalität tritt uns auch das sogenannte „Théatre érotique de la rue de la Santé“ in Paris entgegen, in welchem sich eine Klique von Künstlern und Literaten, die Namen vom besten Klange in sich vereinigte, an Marionettenaufführungen belustigte, die an Keckheit und geistreicher Pikanterie ihresgleichen suchten. Männer wie der begabte Theodor de Banville, Lemercier de Neuville, Charles Bataille, Henrie Monier, der Schriftsteller und Karikaturist, Charles de la Rounat, der Direktor des Odeon, Georg Bizet, der Komponist u. a. wollten sich in einem köstlich eingerichteten Miniaturtheater im Verein mit ihren Freundinnen vor Lachen fast ausschütten über die humorvollen Überraschungen, die Tisserand ihnen in seinem hoch burlesken „dernier jour d'un condamné“



Pupazzi von Lemercier de Neuville.

und ähnlichen geistreichen Cynismen auftischte, während im Vorderhause ein Fräuleininstitut — risum teneatis amici — das Problem der Erziehung der höheren Tochter zu lösen suchte.

Das kleine lustige Theater, mit dessen innerem Wesen und technischen Einrichtungen sich eine 1866 in Brüssel erschienene, von Felicien Rops illustrierte Publikation aus der Feder Poulet Malassis beschäftigt, hatte sich allerdings keiner langen Lebensdauer zu erfreuen, da die Verschiedenartigkeit der Interessen die Zugehörigen dieses Künstlerkreises auseinanderführten, doch haben alle den von heiterer Inspiration und übersprudelnder Laune belebten Stunden im Gartenhause der rue de la Santé stets eine freundliche Erinnerung bewahrt.

Vorgenannter Vereinigung gehörte auch eine Persönlichkeit an, die aus dem Grunde eine besondere Erwähnung verdient, als sie die Marionettenspiele in Frankreich auf eine geradezu ideale Höhe brachte und durch ihre Leistungen auf diesem Gebiete den Beweis dafür bot, welch hoher Entwickelung eine naive und simple Kunst fähig, wenn Geist und künstlerisches Vermögen ihr zu Hilfe kommen — es ist dies der schon vorhin erwähnte Lemercier de Neuville, der Verfasser der interessanten „Histoire anecdotique des marionnettes“. Er verfertigte eine Art von Puppen, die er „Pupazzi“ nannte, und denen er einen Ausdruck von Lebendigkeit und charakteristischer Feinheit zu geben wußte, wie man ihn bis dahin noch nirgendwo zu Gesicht bekommen. Sein „Pierrot Guitariste“ insbesondere in der unnachahmlichen Grazie seiner Haltung und Bewegung muß als ein Meisterwerk mechanischer Plastik bezeichnet werden und dürfte wohl die reizendste und vollendetste Marionettenfigur sein, die jemals geschaffen wurde.

In seiner vornehmen Wohnung in der rue de la Promenade zu Asnières hat de Neuville ein vollständiges Marionettenmuseum eingerichtet, in welchem neben allgemeinen Typen eine große Anzahl europäischer Zelebritäten als Puppen figurieren, deren physiognomische Eigentümlichkeiten bis in die kleinsten Züge hier mit größter Naturtreue fixiert wurden. Das Auditorium, das die Auszeichnung genoß, den szenischen Vorführungen, wie sie de Neuville arrangierte, beiwohnen zu dürfen, war des Lobes voll über die von hohem künstlerischem Geist getragenen Darbietungen, und wie einst den Puppen Briochés, so klatschten auch den Pupazzis des Erstgenannten königliche und fürstliche Hände Beifall.

Wie gewissenhaft de Neuville es mit der Lösung der sich gestellten Aufgabe nahm, wie er mit ganzem Herzen und dem ganzen Einsatz seiner ungewöhnlichen Intelligenz bemüht war, seine Ideen zum Ausdruck zu bringen, bekennt er selbst, wenn er von sich sagt: „Et quand les bras en l'air, debout dans mon petit théatre, profond de soicante centimètres et large de un mètre et demi, je parle, je chante, j'imite les instruments, je danse même au besoin, le spectateur que j'essaie d'amuser ne se doute pas que pour lui, j'ai dû me faire acteur, chanteur, danseur, imitateur, décorateur, cartonnier, perruquier, chapelier, tailleur, machiniste, sculpteur, mécanicien etc.“ — Und wenn man die große Zahl geist- und witzsprühender Dialoge, es sind deren weit über hundert, die de Neuville für seine kleine Bühne selbst verfaßte und deren Gedankenkreis alle Äußerungen des öffentlichen Lebens in sich einbezog, in Betracht zieht, so wird man sich der Erkenntnis nicht verschließen können, daß keiner in das subtile Wesen der Marionetten tiefer eingedrungen ist und deren Gebrauchsfähigkeit für höhere Kunstzwecke überzeugender nachgewiesen hat als der genannte Autor.



Ein Akademiker. Pupazzo von L. de Neuville.

Zur Vervollständigung des Bildes jenes interessanten Künstlers und geistreichen Satirikers lassen wir anbei einen seiner Dialoge, den wir dem Werke

E. Maindrons entnehmen, im Originaltexte folgen, in welchem de Neuville eine Reihe berühmter Zeitgenossen vorführt, deren Eigentümlichkeiten er in köstlicher Weise persifliert, immer mit dem Charm und der Courtoisie des liebenswürdigen Franzosen.

Das Stückchen dreht sich um einen Prozeß, in welchem Belenfant-des-Dames, eine Art Kasperle-Figur, seitens einer gewissen Madame Pifardent angeklagt wird, sie mit Vitriol bedroht zu haben. In dieser Affäre läßt der Autor: Courbet, Alfred de Caston, Emile de Girardin, Alexander Dumas fils, Jules Simon, Thiers, Viktor Hugo, Dr. Tardieu als Zeugen auftreten.

Le Président demande à Emile de Girardin l'opinion de son journal sur la culpabilité de l'accusé; sa déposition „est accablante“:

L'opinion de mon journal est la mienne, dit Emile de Girardin, et je la résume dans mes articles à trois sous la ligne.

Voici mon dernier article:

La Paix et la Liberté. — Sans paix, point de liberté.

Sans liberté, point de paix.

Qu'est-ce que la paix? La formule de la liberté.

Qu'est-ce que la liberté? L'expression de la paix.

La paix termine tout, dénoue tout, tranche tout, résout tout, fonde tout.

La liberté font tout, résout tout, tranche tout, dénoue tout, termine tout.

Si donc, dans un État, l'on veut fonder tout, résoudre tout, trancher tout, dénouer tout, terminer tout:

Il faut employer la paix.

Il faut employer la liberté.

La liberté sans paix équivaut à la paix sans liberté.

Paix, liberté. Liberté, paix. Tout est là.

A demain la seconde idée.

Poursuivant l'audition des témoins, on fait entrer Alexandre Dumas fils. Sa déposition „est accablante“:

Voici un homme, dit-il, cherchez la femme. Ou il y a la femme, il y a un coeur, des nerfs, des passions. Il y a des femmes qui valent quinze sous, ce sont des pèches; il y en a qui ne valent rien, ce sont des péchés. Celles qui se donnent sont des pêcheuses, celles qui se vendent sont des pécheresses.

Un silence se produit. „Ou' avez-vous, dit le président, vous ne dites rien? — „Je cherche répond Dumas, le mot sur lequel je vais sortir."

Je vais vous le dire, moi: „Vous pouvez vous rétirer". A son tour, Victor Hugo est appelé. Sa déposition „est accablante":

Trois choses en présence: la victime, l'accusation, la justice. La victime, je ne dis pas l'accusé, c'est l'ombre, c'est néant, c'est la chose perdue, c'est l'inévitabilité. L'accusation, c'est l'implacabilité; c'est le bandeau sur les yeux et le glaive à la main. Le juge apparaît alors: il ne sait rien. Rien de l'accusation, rien de l'accusé. Mais il écoute, il juge. Il condamne ou il absout. L'accusation a ceci de bon pour elle, c'est qu'elle accuse. L'accusé a ceci de mauvais pour lui, c'est qu'il se défend. Le défendre n'est rien quand on n'est pas accusé. Accuser n'est rien quand on ne voit pas la victime. O victime! O accusé! O innocent! O coupable peut-être, qu'importe? J'ai mes idées là-dessus. Si jamais tu es condamné, viens chez moi.



Coquelin Cadet. Pupazzo von C. de Neuville.

La déposition de Jules Simon „est accablante".

„Je suis bien enrhumé, monsieur le président . . . Je souffre beaucoup de la gorge; mais, comme il y a encore 1,040 communes qui n'ont pas d'école, il faut que je fasse encore 1,040 discours, pour obtenir des écoles. Cela est certain. C'est mon devoir . . . J'ai bien mal à la gorge! Il faut des écoles pour apprendre à lire aux enfants, et non

seulement aux enfants, mais aux ignorants de tout âge." Le Dr. Tardieu, médecin légiste rendant compte de son mandat a un mot malheureux:

„. . . Passant à un autre ordre d'analyse, dit-il, nous âvons gratté le parquet . . ."

Le Président l'arrêt vivement et le prie de faire attention àses paroles.

Dans ce procès idéal l'avocat de la partie civile est Jules Favre et celui de l'accusé est M. Lachaud.

Belenfant-des-dames est acquitté. Le chef du jury ayant déclaré que „le criminel n'est pas coupable", le Président lui offre sa fille, „une enfant de seize ans, blonde et pure".

— — — — — — — —


Der Richter. Pupazzo von L. de Neuville.

In hohem Grade der Erwähnung würdig ist auch das Marionettentheater von Henri Signoret, welches in der Galerie Viviennes zu Paris in den Jahren 1888 bis 1892 seine Vorstellungen gab und durch die Art, wie es ernste literarische Aufgaben unter Anwendung bis dahin noch niemals gebrauchter Mittel zu lösen suchte, auf den Namen eines Kunstinstitutes in vollstem Maße Anspruch erheben durfte.

Genannter Unternehmer faßte nämlich den kühnen Gedanken, berühmte Dramen der Weltliteratur, den verschiedensten Epochen angehörend, an denen die großen Bühnen achtlos vorübergingen, durch mechanische Figuren zur Darstellung zu bringen, ein höchst interessantes, aber auch gewagtes Experiment, das jedoch, wie Urteile aus jener Zeit übereinstimmend bezeugen, glänzend gelang.

Das nur für zweihundertundfünfzig Zuschauer berechnete Theater in der Galerie Vivienne präsentierte sich als ein vollkommenes Schmuckkästchen, der ganze Bühnenapparat, die Dekorationen, Requisiten, Maschinen, Beleuchtungsvorrichtungen u. s. w. alles war bis in die kleinsten Einzelheiten durchdacht und trug den Stempel künstlerischer Vollendung. Insbesondere zeichneten sich die Marionetten durch einen sinnvollen Mechanismus und lebensvolle Charakteristik aus, sie sollen wahre Meisterwerke gewesen sein. Hier nun führte Signoret und seine Freunde vor einem aus der geistigen Elite der Seinestadt sich zusammensetzenden Publikum Stücke auf wie: „Der wachsame Guardian" von Cervantes, „Die Vögel" des Aristophanes, „Abraham" von der Roswitha von Gandersheim, dann auch Shakespearsche Dramen und endlich moderne eigens für das Theater geschriebene Werke wie „Die Legende der heiligen Cäcilie" von Maurice Bouchor und „Kheyans Traum" von demselben Autor.



Hirtenfigur nebst Bewegungsapparat aus dem Theater Signoret in Paris.

Das Auditorium spendete der feingeistigen Interpretation dieser Werke entzückten Beifall, und Anatole France beendete eine längere Kritik über das Theater mit folgenden Worten: „Ces marionnettes ressemblent à des hiéroglyphes égyptiens, c'est-a-dire à quelque chose de mystérieux et

de pur, et, quant elles représentent un drame de Shakespeare ou d'Aristophane, je crois voir la pensée du poète se dérouler en caractères sacrés sur les murailles d'un temple", eine Äußerung, welche hinreichend erkennen läßt, welch hoher ästhetischer Wirkungen dieses eigenartige Kunstinstitut auf einen für seine Ideen empfänglichen Zuhörerkreis fähig war.

* * *

Paris ist auch heute noch der Tummelplatz für Marionetten aller Art, und Polichinell hat dort bei Hoch und Niedrig, Gebildet und Ungebildet nicht aufgehört, persona gratissima zu sein. Einst waren die berühmten, von Dichtern wie Scarron in humoristischen Versen verherrlichten Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent die wohlbehüteten Heimstätten der Puppentheater, Polichinell waltete dort seines Amtes in ungezügelter Freiheit, und nur einem beschränkten Kopfe wie Bossuet, dem Erzieher Ludwig XV., konnte es einfallen, seine Späße als sündhaft zu verbieten, womit er bei den Parisern indes kein Glück hatte.

Heute ist ihr erklärter Liebling in allen Vierteln der Seinestadt heimisch und die stehenden und ambulanten Puppentheater zählen dort nach Dutzenden. Die Typen in diesen volkstümlichen Instituten sind seit Jahrhunderten dieselben geblieben; noch immer läßt dort gegen ein billiges Eintrittsgeld „Mutter Gigogne" ihre sublimen Orakelsprüche vernehmen, „die seit 1602 die guten Pariser als echter Typus einer fruchtbaren Bürgersfrau, die ihren Mann mit nicht weniger als 16 Kindern beschenkt, entzückt". Zu ihr gesellen sich der Gensdarm Griponneau, der Arzt, der Richter, der Kommissär u. s. w. und an der Spitze dieses grotesken Reigens marschiert „Guillaume", der autochthone Vertreter Pariser Straßenweisheit. Von dieser drastischen Figur bemerkt Ernest Maindron, ein genauer Kenner des französischen Marionettenwesens: „Er ist der Gassenjunge, welcher sich alles erlaubt und dem alles erlaubt ist, dem zur Befriedigung seiner verwegenen Launen alle Mittel, sogar die allertadelnswertesten willkommen sind. Er ist der Schrecken des Hausbesitzers, des Richters, des Arztes, sowohl des Gensdarmen als des Kommissars, er beugt sich keiner Autorität, bezeugt niemandem Achtung und bedroht obendrein alle, die sich seinen Tollheiten widersetzen, mit dem Stock."

Die Puppen von der Art, wie diese kleinen Bühnen sie benötigen, werden in Paris mit besonderer Sorgfalt und Akkuratesse hergestellt, und ein gewisser, vor einigen Jahren verstorbener Ch. Ferry namentlich hatte den Ruf, die besten Puppenköpfe zu schnitzen, so daß der Tod dieses stets mit glücklicher



Pariser Volksmarionetten.

Inspiration arbeitenden Mannes von den Marionettenspielern als ein wirklicher Verlust empfunden wurde.



Ein Marionettenspieler aus Lyon.

Aber nicht nur in der Hauptstadt Frankreichs auch in den Provinzen hatten die Puppenspiele sich von jeher einer großen Beliebtheit zu erfreuen und

ihre an originellen Momenten reiche Chronik ist ebenso unterhaltend wie sittengeschichtlich interessant. Eine Abart des Pariser Guillaume, wenn schon in seinen moralischen Qualitäten etwas schwer wiegender ist der „Guignol“ von Lyon, ein drastischer Typus, der, im 18. Jahrhundert von einem Puppenspieler namens Mourguet erfunden, seitdem nicht aufgehört hat, mit seiner heiteren und oft scharf zugespitzten Dialektik die Bewohner der großen Handelsstadt zu ergötzen. Neben Guignol schwang sich zum zweiten Beherrscher der Lyoner Marionettenbühne der derb-komische, mit einem Zylinder von unsagbaren Dimensionen bekleidete „Gnaffron“ auf, der ebenso wenig wie der erstere aus der Gunst des Publikums zu vertreiben war, wie denn überhaupt die Puppenschauspiele in genannter Stadt, von witzigen Köpfen wie Josserand und Rousset geleitet, auf die Freunde einer gediegenen humoristischen Unterhaltung seit Generationen eine starke Anziehungskraft ausgeübt haben. In den zahlreichen „Cabotins“ von Amiens gibt der unwiderstehliche „Laffleur“ vor einer stets dankbaren und beifallsfreudigen Zuhörerschaft seine kräftigen Späße im Idiom der Picardie zum Besten, während in Lille der an Tugenden wie Untugenden reiche „Jacques“ niemals ohne Erfolg auf die Lachmuskeln seiner großen und kleinen Verehrer einwirkt.



Diese und noch viele andere das Dasein freudig bejahende Geister, alle dem ruhmreichen Geschlecht Polichinells entstammend und trotz einiger individueller Besonderheiten in ihrem innersten Wesen miteinander verwandt, sind die privilegierten Vertreter der unverfälschten französischen Volkskunst, die viel Gesundes und Wertvolles in sich birgt, selbst da, wo sie sich in den Niederungen des Lebens bewegt. — —

Eng verwandt mit den französischen Marionettenkomödien sind die provenzalischen Krippenspiele, die sogenannten „Crèches parlantes", die in vielen Städten des Südens um die Weihnachtszeit eine beliebte Unterhaltung bilden. Diese eigenartigen, halb religiösen, halb profanen Darstellungen zeigen sich in ihrem Charakter mit den Mysterienspielen des Mittelalters einigermaßen verwandt, doch sind dieselben nicht so alt, daß sie als eine unmittelbare Fortsetzung derselben betrachtet werden könnten.

Die Bühne, auf welcher diese Spiele vor sich gehen, ist ziemlich geräumig und entbehrt nicht eines umfassenden technischen Apparats, wie er für die verschiedenen Verwandlungs- und Dekorationskünste in Betracht kommt. Beim Aufgehen des Vorhanges zeigt die Szene die Geburtsstätte Christi und nun folgen die einzelnen Phasen des Mysteriums, von der Botschaft der Engel an die Hirten bis zur Ankunft der heiligen Dreikönige, alles von hübsch gekleideten, beweglichen Figuren unter Zuhülfenahme von Rezitation und Musik dargestellt. Alsdann verschwindet der Hintergrund und die Szene hat sich in eine gewöhnliche Marionettenbühne verwandelt, wobei es dem zuschauenden Publikum wohl kaum zum Bewußtsein kommt, daß es vom Erhabenen bis zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

* * *

Frankreich hat auch noch eine andere reizvolle Kunst mit vielem Glück gepflegt, die man wohl am besten im Zusammenhange mit den Puppenspielen betrachtet, wir meinen die Kunst des Schattenspiels, über deren Herkunft und fortschreitende Entwickelung wir in den ersten Kapiteln dieses Werkes Näheres ausgeführt haben.

Der erste, der mit szenischen Ausführungen dieser Art in Frankreich an die Öffentlichkeit trat, war ein gewisser Dominik Seraphin François, genannt Seraphin, der nach einer abenteuerlichen, im Dienste Thaliens verbrachten Jugend auf den Gedanken kam, die Schattenspiele der Chinesen in einer dem Geschmacke seiner Zeit entsprechenden Weise nachzuahmen. Über die Silhouettenkünste der Letztgenannten hatten einzelne Reisende viel Wunderbares berichtet,

u. a. sagt Pater du Halde in einem älteren Werke über China: „Manchmal stellen sie durch Schatten Prinzen und Prinzessinnen, Soldaten, Schalksnarren und andere Personen vor, deren Geberden so genau mit den Worten derer, die sie in Bewegung setzen, übereinstimmen, daß man sie wirklich selbst zu hören glaubt."

Diese und andere Hinweise auf eine Kunst, die in Europa so gut wie unbekannt war, mochten Seraphin inspiriert haben, etwas Ähnliches zu unternehmen, und im Jahre 1770 konstruierte der damals dreiundzwanzigjährige junge Mann zu Versailles ein kleines Schattentheater mit beweglichen Figuren, auf welchem er von Dialogen begleitete komische Szenen darstellte, mit denen er so ungeteilten Beifall erntete, daß sogar der Hof diese neuartigen Darbietungen zu sehen verlangte, ein Erfolg, aus dem der Künstler die stärksten Hoffnungen zu schöpfen berechtigt war. In der von Leroi bearbeiteten „Geschichte von Versailles" wird auch Seraphins „Schattenkunst" und ihrer Anziehungskraft auf die Bevölkerung der Stadt des „Roi Soleil" Erwähnung getan, und der Verfasser teilt den Wortlaut einer auf das kleine Theater bezüglichen öffentlichen Ankündigung folgenden Inhalts mit:

Venez, garçon, venez fillette,
Voir Momus à la silhouette.
Qui, chez Séraphin, venez voir
La belle humeur en habit noir.
Tandis que ma salle est bien sombre
Et que mon acteur n'est que l'ombre,
Puisse, Messieurs, votre gaîté
Devenir la réalité.

Das Glück blieb dem Unternehmen Seraphins treu und dieser Umstand veranlaßte ihn, im Jahre 1784 mit seinen „Ombres chinoises" in die französische Hauptstadt überzusiedeln, wo er im Palais Royal ein Theater errichtete, das, durch geschickte Reklame unterstützt, bei Groß und Klein bald außerordentlich beliebt wurde. Der Inhaber und Leiter der kleinen originellen Bühne, die damals bei den Sehenswürdigkeiten von Paris mitzählte, führte von nun ab vollständige Stücke auf, wobei eine Anzahl gewandter Federn wie: Dorvigny, Guillemain, Gabiot de Salines, Armand Gouffé, Dumersan u. s. w. ihn unterstützte. Einzelne dieser amüsanten Kleinigkeiten, die auch der passenden musikalischen Einkleidung nicht entbehrten, wie z. B. „Le Pont cassé" und „Orphée aux enfers" erhielten sich jahrelang auf dem Repertoir, eine Erscheinung, die vielleicht weniger auf Rechnung der Güte

der Stücke als auf diejenige der Anspruchslosigkeit des jenes Unterhaltungsinstitut besuchenden Publikums zu setzen war.

Der Schöpfer der Ombres chinoises starb 1800, aber sein Unternehmen wurde noch Jahrzehnte hindurch von Mitgliedern seiner Familie fortgesetzt, bis es endlich im Jahre 1870 nach einer langen und ehrenvollen Existenz aufgelöst wurde.



Schattenfiguren aus dem „Chat noir".

Seraphins Kunstgedanke aber sollte noch einmal in der Seinestadt aufleben und zwar in einer Weise, die alles hinter sich ließ, was Genannter an kühnen Inspirationen jemals in seinem Geiste mag getragen haben. Das berühmte Kabaret „Chat noir" glorreichen Angedenkens in der Rue Viktor Massé auf dem Montmartre zu Paris, dieser Sammelpunkt einer Literatur- und Kunst-Bohême, die einen Schöpfergeist sondergleichen bekundete und eine Fülle modernsten Esprits in die verblüffendsten Taten umzusetzen wußte, gab dem Schattenspiel eine Vollendung, die vielleicht vorher niemand für möglich gehalten. Künstler

wie Henri Rivière, Caran d'Ache, Morin, Willette, Henri Somme u. a. gaben ihr bestes, um diese einzigartige, durch die Wunder ihres Mechanismus angestaunte Schattenbühne zu immer größerer Vollendung zu bringen, und die köstlichen Gebilde dieser genialen Köpfe vereinigten sich mit den Gaben talentvoller Musiker und Literaten zu einem faszinierend wirkenden Ganzen.

Komödien, Ausstattungsstücke, Oratorien, Mysterien, griechische Szenen, Burlesken, Pantomimen, kurzum alle Arten von szenischer Kunst in einer dem Charakter dieses Theaters angemessenen künstlerischen Einkleidung wurden hier unter Zuhülfenahme der großartigsten Lichteffekte und mit den feinsten Farbenabstimmungen zur Schau gebracht, und der herrlichste Künstlertraum, der vielleicht jemals geträumt wurde, erfüllte den engen Raum mit den zauberischsten Bildern, deren Magie sich keiner zu entziehen vermochte.

„Wir sahen die Sonne ins Meer sinken" – sagt ein feinsinniger Beurteiler der Montmartre-Kunst mit direkter Beziehung auf Henri Rivières wunderbare Schattenphantasien – die Wälder im Morgenwinde erzittern; wir sahen die Wüste sich ins Unendliche dehnen, die Ozeane wogen, die Großstädte abends in künstlichem Lichte aufflammen, und den Mond die Schuppen der Flüsse versilbern, durch die lautlos und langsam die Barken gleiten. – – Er wendet alles an, von der malerisch mit breitem Pinsel hingewischten Gouache bis zur Imitation des japanischen Farbendrucks, Federskizze und Plakatstil, die gothisch-prärafaelitischen Lineamente und die naturalistische Impression. Zwischendurch findet er die Form der Silhouette, die er dann so wunderbar ausgebildet hat. Wir sehen St. Antoine vom Teufel – der wie bei Rops im Frack erscheint – seiner Einsiedlergrotte in der Thebischen Wüste entrückt und den Versuchungen der Erde und der Phantasie zugeführt. Er wird nach Paris gebracht. Die Völlerei lernt er in den Hallen kennen, wo er beim violetten Zwielicht des Morgens zwischen Gemüsebergen und aufgeschnittenen Ochsenleibern Herrn Zola begegnet. Dann muß er ein Bacchusfest am griechischen Meer bei dem bloßen Klange des Wortes „Wein" über sich ergehen lassen. Die „Habgier" stellt sich ihm dar in einer phantastischen Parade, in den Spielkartenfiguren, der Piquekönig als Croupier verkleidet, wird so lebendig, daß er an ihn herantritt, um ihn zum verhängnisvollen Jeu einzuladen. Alle Todsünden folgen sich. Der „Stolz" führt ihn abends auf die Boulevards, wo zwischen erleuchteten Häusern und aufgespannten Lampions die Reiter-statue eines lebenden Generals über die jubelnde Menge auf

ragt. Die „Wissenschaft“ — dieser Gedanke hetzt ihn durch Fabriken, rauchende Quais, qualmende Bahnhofshallen, an den Handelshafen. Meer — Tiefseeforschung: Atlantis, die versunkene Stadt taucht auf. Und so gehts in tollem Wirbel weiter. Durch die Sternenwelt; dann plötzlich in die Wüste zurück, wo in langem prunkhaftem Zug die nackte schöne Königin von Saba ihn verführen kommt. Die Religionen: Das Walhall Richard Wagners; Apoll und die Musen, der ganze Olymp; die verschlafenen Steinbilder der ägyptischen Götzen; Vishnou und Laskmi auf der Schlange Ananta ruhend; die Dämmerung eines Buddahtempels; die japanischen Gottheiten: Frei nach Hokusai und Korin. Endlich wieder die Wüste: Der Traum ist vorbei und St. Antoine kniet am alten Platz vor seinem Kruzifix. Engel nahen ihm, er wird erlöst. Feierliche Himmelfahrt mit strahlendem Engelsreigen: Vorhang. — Rivières Vorliebe gehört dem Orient und er geht in den Formen weiter, die er hier für den Feldzug der Königin von Saba gefunden. Er sucht die weiten Flächen, auf denen endlose Silhouetten vorüberziehen, und er ist es, der den scheinbar so einfachen und doch so geistvollen Einfall gehabt, durch entsprechende Überschneidung, in die Höhe gerückte kleinere Figuren, jene überraschende und entzückende perspektivische Wirkung

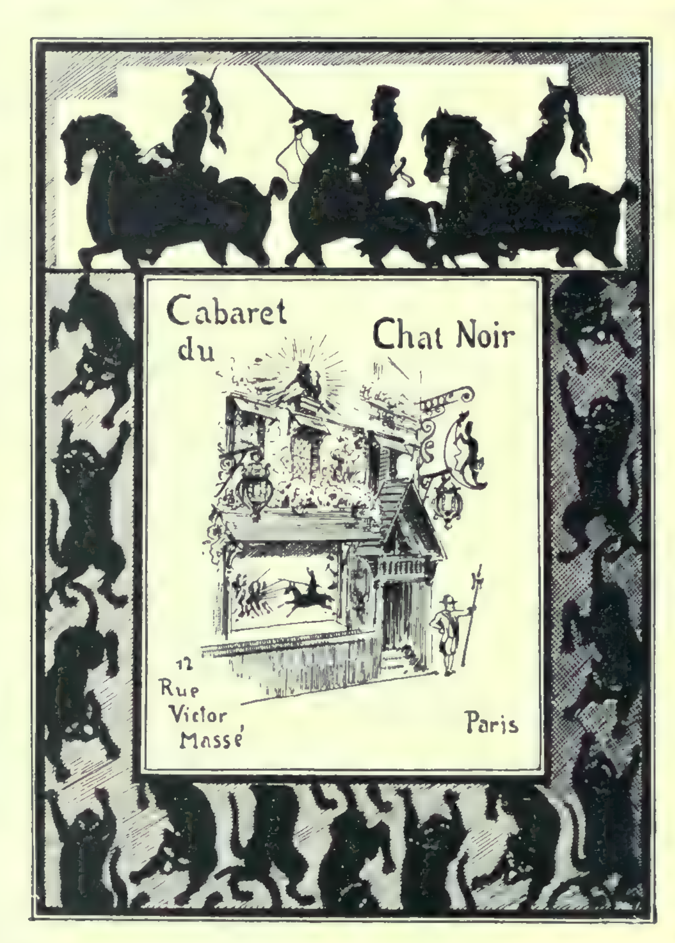




Tableau aus: „Der verlorene Sohn" von Henri Rivière.

zu versuchen, die für ihn bezeichnend ist. In der „Sphinx", wo die Eroberer aller Jahrhunderte, von den Pharaonen bis zu Napoleon, an diesem Monument der Ewigkeit vorbeidefilieren; in seinem „Marche à l'étoile", wo die Scharen der Hirten, der Bettler, der Sklaven, der Fischer, der Morgenländer zur Jungfrau mit dem göttlichen Kinde pilgern; im „Enfant prodigue", wo der Sohn des Patriarchen nach Ägyptenland zieht, begleitet von seinen Herden, seiner Karawane, seinen Reitern, um als Bettler zurückzukehren – überall sehen wir diese zugleich träumerische und philosophische, diese märchenhaft phantastische und zugleich großartige Kunst, berauschende Illusionen zu schaffen. Und die Farbe, das Licht unterstützt die Linie: in bläulich-grünlicher Dämmerung liegt die Nillandschaft und das gelbe Mondlicht fließt auf den Raaen, Masten und Rudern der Barken, die vorüberziehen, von nackten Bajaderen besetzt, während Lieder und Zymbelklang die laue Nacht erfüllen. Golgatha erglüht blutig rot, wenn die Verzweiflungsworte vom Kreuze hallen: oder die Sphinx sinkt in kalte, fahle Dämmerung, wenn die Eiszeit genaht und das Ende der Welt da ist." — —

Solcher Art waren die Darbietungen, mit welchen der „Chat noir" seine Besucher entzückte, und wenn dieses unvergleichliche Kabaret sich auch nur eines verhältnismäßig kurzen Daseins erfreuen durfte, so hat es in dieser geringen Zeitspanne doch so viel Lebenskraft und künstlerisches Vermögen offenbart, daß ihm in der französischen Theater- und Kunstgeschichte für immer ein ehrenvoller Platz gesichert bleibt.



X.

Die Puppenspiele in Italien und Spanien.



Hohes Alter der italienischen Puppenspiele. Hieronymus Cardan und sein Traktat: De Subtilitate. Urteil des Bernadino Baldi über die Marionetten des 16. Jahrhunderts. Großes Interesse der gebildeten Gesellschaft Italiens für Puppenspiele. Die Mandragora des Machiavelli von Marionetten dargestellt. Burattino, der älteste italienische Marionettentypus. Die Burattini und deren Verherrlicher in Dichtung und Kunst. Mailändische Marionettenspieler. Konstruktion der Puppen. Die Commedia dell'arte als Fortsetzung der römischen Atellanenspiele. Ihre Beschaffenheit und allmähliche Entwickelung. Flaminio Scala, der Reorganisator der italienischen Stegreifkomödie. Der Arlecchino, Haupttypus der letzteren. Sulzer über den Arlecchino. Die übrigen Typen der italienischen Stegreifkomödie. Die Fortsetzung der letzteren in den Puppenspielen. Die stehenden Puppentheater Italiens. Beschaffenheit der Bühne und Mechanismus der Figuren. Das Theater Fiando zu Mailand. Das Theater Fiano und der Cassandrino in Rom. Beyle's Urteil über die Marionettenaufführungen im Theater Fiano. Bericht Charles Dickens über italienische Puppenspiele. Die Marionetten Prandis in London. Durchschlagender Erfolg der Vorstellungen. Die Puppenspiele auf Sizilien. Einrichtung des Zuschauerraums und seltsame Sitten. Die Bühne und ihre Akteure. Romantischer Charakter der sizilianischen Puppenspiele. — Die Marionetten in Spanien. Allgemeine Beliebtheit der Puppenspiele daselbst. Giovanni Torriani und seine Automaten. Titereros und Titeri. Die Puppenspiele an den spanischen Höfen. Marionettenvorstellungen in den Kirchen. Bericht Matthieus de Montreuil. Das Puppenspiel des Meister Peter im Don Quijote des Cervantes. Die „Bonifratres" in Portugal. Unveränderter Charakter der spanischen Puppenspiele. Romantisch-religiöse Tendenz derselben. Der Tod Seneccas auf dem spanischen Puppentheater. Don Cristobal Pulichinela. Nachahmung von Stiergefechten auf der spanischen Puppenbühne.

Bei unseren Ausführungen über die französische Marionettenkunst haben wir erwähnt, daß man mit ziemlicher Gewißheit annehmen kann, daß dieselbe aus kirchlichen Veranstaltungen wie den seltsamen sogenannten Mitouries zu Dieppe und den automatischen Krippendarstellungen der Theatinermönche hervorgegangen ist. Von den italienischen Puppenspielen dagegen läßt sich behaupten, daß deren Ursprung weit über das Mittelalter hinaus zurückreicht und sie seit den Zeiten ihres ersten hinreichend bezeugten Auftretens im alten Römerreiche bis auf die Gegenwart im Lande des Apennin niemals aufgehört haben, zu existieren, wie denn auch die in Italien zu so hoher Entwickelung gelangte Stegreifkomödie, die noch heute nicht ganz verschwundene Commedia dell'arte als eine unmittelbare Fortsetzung der römischen Atellanenspiele betrachtet werden kann.

Dieses leicht nachzuweisende hohe Alter der italienischen Puppenkomödie verleiht derselben ein Recht auf besondere Beachtung, und es ist in der Tat ein überraschend mannigfaltiges, künstlerisch und sittengeschichtlich interessantes Bild, dem wir begegnen, wenn wir den durch alle Kulturperioden hindurchführenden Weg, den die Fantoccini und Burattini, wie die Italiener ihre Marionetten bezeichnen, einmal mit Aufmerksamkeit verfolgen. Der erste Schriftsteller, der uns über die älteren italienischen Marionetten Kunde gibt, ist der 1501 zu Pavia geborene berühmte Arzt und Mathematiker Hieronymus Cardan. In seinem Werke: „De Varietate rerum" beschreibt dieser ebenso durch sein umfassendes Wissen wie die Wunderlichkeiten seines Charakters bekannte Gelehrte den Mechanismus zweier von Sizilianern vorgeführten Puppen, welche durch die Natürlichkeit, mit der sie die menschlichen Bewegungen nachahmten, allgemeines Aufsehen erregten. Und in seinem Traktat „De Subtilitate" gedenkt er desselben Gegenstandes mit folgenden bezeichnenden Worten: „Wenn ich alle die Wunderdinge aufzählen wollte, welche diese durch Fäden in Bewegung gesetzten Holzfigürchen, die man gemeinhin mit dem Namen „Magatelli" bezeichnet, verrichten, so würde ein ganzer Tag dazu nicht ausreichen, denn diese niedlichen Puppen spielen, fechten, schießen, tanzen, musizieren und zeigen sich ebenso geschickt in vielen anderen Dingen."

Wir haben also hier unzweifelhaft schon die Vorbilder jener kunstvollen, später nach Frankreich eingeführten Marionetten vor uns, durch welche sich die italienischen Puppenschaubühnen bereits vor vielen hundert Jahren aus-

zeichneten und wie sie in den stehenden Marionettentheatern der größeren Städte Italiens den Zuschauer noch heute in so hohem Maße entzücken.

Allerdings klagt ein anderer Schriftsteller desselben Zeitalters, der über



Der Jahrmarkt von Venedig. Nach dem Gemälde von Parocelle.

die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannte Mathematiker und Mechaniker Bernadino Baldi 1589 in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Schrift des Griechen Heron über die Automaten, daß „diese Figuren zu bloßen Kinder=

spielzwecken herabgesunken und jetzt nur in den Händen ungebildeter Gaukler wären, die von den Gesetzen der Mechanik, welche zur Anfertigung der Puppen unentbehrlich seien, so viel wie nichts wüßten". Allein bei der außerordentlichen Vorliebe der Italiener für die heiteren Auslassungen Pulcinellas, den nicht allein die unteren Volksschichten zu ihrem Liebling auserkoren, sondern der auch in den Palästen der Reichen ein gern gesehener Gast war, läßt sich annehmen, daß die Puppenspieler danach trachteten, die Figuren immer vollkommener zu gestalten, bis diese endlich jene Vollendung erlangten, welche ihnen mit Recht auch die Bewunderung des Auslandes einbrachte wie u. a. aus den Erfolgen der italienischen Fantoccini in Paris ersichtlich ist.

Ein wie großes Interesse die Puppenspiele auch bei der gebildeten Gesellschaft Italiens erweckte, beweist der Umstand, daß man die „Mandragora" des Macchiavell, wenn auch in gekürzter Form, in vornehmen Privatzirkeln wiederholt von Marionetten darstellen ließ, wie auch satirische Komödien von Puppen aufgeführt, eine Lieblingsunterhaltung gewisser geistig belebter Kreise in Neapel und Florenz bildeten.

Den ältesten Marionettentypus, der uns in Italien entgegentritt, erblicken wir im Burattino, dessen Francesco Gattici in seiner im Jahre 1628 in Rom erschienenen Komödie „Le disgrazie di Burattino" zum ersten Male Erwähnung tut. Nach ihm wurden die Puppen Burattini genannt, und die kleinen ambulanten Theater, in denen sie, meist von geschickter Hand geführt, ihre Witze zum Besten gaben, hießen „Castelli dei Burattini". Die Romantik und der poetische Reiz, der diesen Miniaturtheatern anhaftete, die in ungezählter Menge in Italien vorhanden waren und im dortigen Volksleben ein nicht zu übersehendes charakteristisches Moment darstellten, ist von den einheimischen Dichtern stets erkannt und gewürdigt worden, und die Originalität der erschauten Bilder lieferte ihnen manch dankbares Motiv. So hat der treffliche komische Dichter Lorenzo Lippi in seinem „Malmantile Racquistato" den beliebten Burattini ein bleibendes Denkmal gesetzt, nicht minder der römische Volkspoet Guiseppe Berneri in seinem im heimatlichen Dialekt geschriebenen Gedichte „Il Meo Patacca", der zahlreichen Prosaschilderungen nicht zu gedenken, die sich mit jener Volkskunst befassen.

Auch Maler und Zeichner von Bedeutung haben sich von dem Gegenstande gerne anregen lassen und sich in denselben vertieft. So lieferten u. a. L. Bernada und F. Magiotto anmutige Burattini-Bilder, denen sich der geistreiche Maler Bartolomeo Pinelli mit einer trefflichen, lebendig kom-

ponierten Schilderung anschloß, die eines der reizvollsten Blätter in der zu Rom im Jahre 1809 erschienenen „Raccolta di ciquanta costumi pittoreschi“ bildet. Auf der Bühne, wo der Vorhang in die Höhe gezogen ist, befindet sich der Pulcinella, dessen Gesicht mit einer schwarzen Halbmaske bedeckt ist; er hält in der Hand eine große Klingel, trägt ein weißes weites Kleid mit einer Kapuze, in welcher drei kleine Hanswürste stecken und auf dem Kopf eine spitze Mütze, ist also anders wie gewöhnlich gekleidet, halb Harlekin, halb Pierrot. Die Bühne bildet das oberste Gestock eines etwa vier Ellen hohen, schmalen, viereckigen Gerüstes in Budenform, das ganz mit Leinwand umhangen ist. Vorne unter der Bühne befinden sich zwei Öffnungen zum Herausschauen, und in der Tat erblickt man an der einen ein Gesicht, das sich umsieht, ob viele Zuschauer da sind. Ein Gassenjunge hat den Vorhang an der Seite aufgehoben, um in das Innere der Bude hineinzublicken, vor derselben aber stehen gaffend zwei Mönche und mehrere Landleute sowie Weiber mit Kindern. — Anspruchsloser aber doch mit Empfindung hat Magiotto den Gegenstand behandelt, seine Darstellung gehört der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und bildet aus diesem Grunde für die Entwickelungsgeschichte der italienischen



Italienische Marionetten.

Marionettenkunst ein ebenso wertvolles wie interessantes Dokument. „Der berühmteste Puppenspieler des 18. Jahrhunderts zu Mailand – sagt Ebeling — war ein gewisser Massimino Romannino, der auf der Gran Piazza daselbst sein Wesen trieb. Meist bestand die ganze lebende Direktion der kleinen Gesellschaft nur aus dem Besitzer: Derselbe dirigierte seine Puppen mit der Hand, rezitierte und improvisierte auch den zur Handlung gehörigen Text und veränderte seine Stimme und Betonung nach dem Inhalt der Rolle mittelst einer pivetta oder fischio (sifflet pratique), zuweilen hatte er jedoch einen Gehilfen, und dann teilten sich beide in ihre Aufgabe. Indes waren dergestalt nur die gemeinen herumziehenden Puppentheater, die Pupazzi, eingerichtet, die feineren Fantoccini, in stehenden und bleibenden Theatern hatten natürlich eine andere Konstruktion. Sie wurden nicht durch die Hand des Puppenspielers, welche in ihren Kleidern verborgen, dirigiert, sondern durch Fäden, Drähte oder Federn. Ihr Leib oder Balg besteht aus Pappe, die Brust und Hüften aus Holz, die Arme aus Stricken, die Extremitäten aus Bleistückchen, wodurch sie ohne den Schwerpunkt zu verlieren, der kleinsten Bewegung folgen können. Aus ihrem Scheitel geht eine kleine eiserne Zapfenleiste, welche es möglich macht, sie schnell von einer Seite auf die andere zu versetzen. Um den Augen der Zuschauer diese Leiste sowohl als auch die Bewegung der Drähte zu entziehen, pflegt man vor der Öffnung ein Netz, bestehend aus lauter feinen perpendikulären Drähten, anzubringen, welche natürlich als eins mit den Puppendrähten dem Auge des vor der Bühne sitzenden Publikums erscheinen. Mit Ausnahme der Drähte an den Armen läßt man übrigens alle Fäden durch den Körper laufen und oben zum Kopfe durch eine ganz winzige Röhre, die zugleich als Zapfenleiste dient, herausgehen. Der Mechaniker Neri hat übrigens diese Konstruktion noch dadurch verbessert, daß er in dem Fußboden der Bühne Falze angebracht hat, in welche die Stützunterlagen der Puppen passen, Gegengewichte oder ein unter dem Theater befindlicher Maschinist leiten nun letztere und lassen die Drähte spielen."

* * *

Ihrem Wesen nach zeigt sich die italienische Marionettenbühne eng mit der Commedia dell'arte verwandt, und es ist zum Verständnis unseres Gegenstandes daher notwendig, daß wir letztere in ihrer charakteristischen Eigenart an dieser Stelle einer kurzen Betrachtung unterziehen.

In der Theatergeschichte Italiens bildet die Stegreifkomödie, im Gegensatz zu der Commedia erudita spottweise Commedia dell'arte genannt, nicht



Die Burattini. Nach F. Maggiotto.

nur eins der wichtigsten, sondern auch anziehendsten Kapitel, spiegelt sich doch in ihr das heitere Temperament, der übersprudelnde Humor und die Denkweise der breiten Volksschichten am ungetrübtesten und vollkommensten wieder. In ihrer rohen Naturwüchsigkeit, die aller Kunstgesetze spottete, mußten der Commedia dell'arte in den Reihen der Gelehrten und Akademiker naturgemäß viele und heftige Gegner erwachsen, aber der bei allen Ausschreitungen, Fehlern und Mißgriffen gesunde Kern, der in ihr steckte, verhalf ihr zu einem Jahrhunderte langen fröhlichen und gesunden Dasein, und sie bewies dann erst recht ihre Lebensfähigkeit, als man anfing, nach einem bestimmten Plane zu improvisieren und eine Reihe der erlesensten Schauspielertalente in ihren Dienst trat. Ihre schlimmste Seite, ihre Unmoral und eifrige Neigung, auf die lüsternen Begierden des Pöbels bereitwilligst einzugehen, darf man nicht mit den heutigen strengeren Maßstäben messen und ihr um so weniger einen Vorwurf daraus machen, als selbst die italienischen Lustspieldichter des 15. und 16. Jahrhunderts bekanntlich in ihren von der höheren Gesellschaft sanktionierten Werken vor den heikelsten und anrüchigsten Stoffen nicht zurückschreckten.

So gering man auch von dem künstlerischen Wert der Commedia dell'arte denken mag, so wenig wird man deren ethische Bedeutung bestreiten können, denn, ob bewußt oder unbewußt, ist sie stets eine Geißel ihrer Zeit gewesen, deren Torheiten und Auswüchse sie in lustigen Bildern widerzuspiegeln unternahm, und weder das anmaßende Gelehrtentum in Bologna, die politische Kannegießerei in den Kleinstaaten, das aufgeblasene Stutzerwesen in Rom, die Korruption der höheren Stände, das bramarbasierende Spaniertum in Neapel, die Beschränktheit des Kleinstadtphilisteriums noch die zahlreichen anderen sozialen Mißstände und eingerosteten bürgerlichen Gewohnheiten waren vor ihrem Spotte sicher. Dazu kam, daß eine Reihe glücklich erfundener grotesker Typen dem Spiel eine außerordentliche Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit verlieh und dadurch von vorne herein jene Eintönigkeit und Langeweile ausgeschlossen war, welche viele der Schulkomödien selbst für die Gebildeten ungenießbar machte.

Der Erfolg dieser Stegreifpossen hing mehr wie bei allen anderen szenischen Darbietungen von dem Talent der Schauspieler ab, die über ein ausreichendes Maß von Kenntnissen, Witz und Schlagfertigkeit verfügen mußten, um den von ihnen dargestellten Charakteren in ihrer Individualität vollkommen gerecht zu werden. Die Verfasser zeichneten bloß mit wenigen Worten den Gang der Handlung sowie den Inhalt der Szenen, „zwei Abschriften dieses Entwurfs wurden an der Seite der Bühne vor dem Anfang des Stückes angeheftet, jeder

Schauspieler überlas den Inhalt der Szenen und überließ sich dann auf dem Theater nach dieser Anleitung seiner Inspiration und seiner glücklichen Laune".

Flaminio Scala, ein trefflicher Bühnenkünstler und Direktor einer wandernden Gesellschaft, war der erste, welcher die Stegreifkomödie seines Vaterlandes auf ein höheres künstlerisches Niveau hob. In seinem 1611, neun Jahre vor seinem Tode erschienenen Werke, das den langen Titel trägt: „Teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia et tragica, divisa in cinquante giornate" veröffentlichte er eine Anzahl Entwürfe zu Stegreifstücken, in denen er den erfolgreichen Versuch machte, durch präzisere Angaben und detaillierte Ausführung der Idee in dieses Genre mehr System zu bringen, Bestrebungen, die von anderen mit mehr oder weniger Glück nachgeahmt wurden.



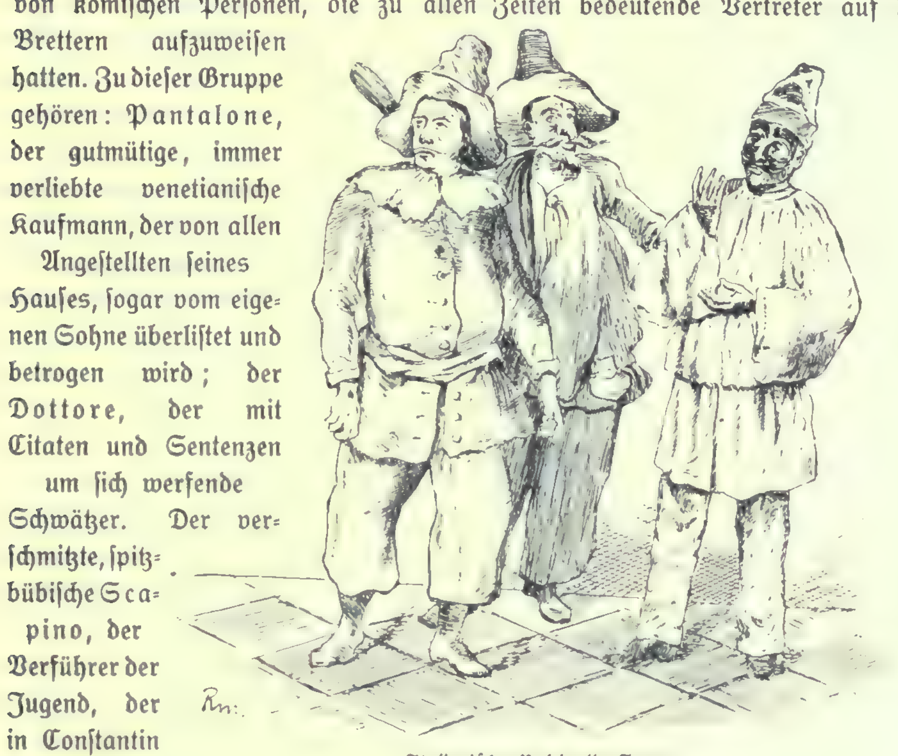
Arlecchino.
Figur aus der italienischen Commedia dell'arte.

Die Hauptperson der italienischen Stegreifkomödie, der zu universeller Bedeutung gelangte Arlecchino, ist ohne Zweifel eine der originellsten Figuren, welche die komische Muse aller Zeiten geschaffen, sie bedeutet für sich allein eine Welt voll Heiterkeit und übermütiger Laune, voll gemütlichen Humors und treffenden Spottes, die dem Volke vertraut war, das in dem Repräsentanten derselben sich selbst erkannte. Die traditionelle Kostümierung Arlecchinos, seine Larve, seine buntscheckige Kleidung, seine komische Handwaffe, die sich später in eine Pritsche verwandelte, dies alles deutet auf den Histrio mit dem Hundertfleck bei den mimischen Spielen der alten Römer hin, wenigstens viel eher als auf den griechischen Satyr, von dem Batteux den Harlekin ableiten möchte.

Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste" macht genannten komischen Helden zum Gegenstande folgender geistreicher Betrachtung: „Er ist dem Anscheine nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl oder allenfalls ein Possenreißer, im Grunde aber ein sehr listiger, dabei witziger und scharfsichtiger Bursche, der an andern jede Schwachheit und Torheit bemerkt und sie auf geistreiche, aber sehr naive Art bloßstellen kann. Einige Kunstrichter halten dafür, daß eine solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels entgegen sei und die komische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urteil übereilt und der Harlekin in vielen Fällen beinahe unentbehrlich sei. Wenn es darum zu tun ist, daß ein ernstlicher Narr in seiner vollen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Freilich ist es eben nicht nötig, daß er ein Narrenkleid trage und überall Possen anbringe, denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muß sein, das Lächerliche, das in den Schein des Ernstes oder der Würde gekleidet ist, an den Tag zu bringen, dem Schalk die Maske abzuziehen und ihn dem Spotte preiszugeben. Dies ist ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der komischen Bühne erwarten kann, und er ist an sich selbst keineswegs gering. Es gibt Menschen, welche ruchlos genug sind, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmäßig, billig, menschlich ist; bei denen die stärksten Vorhaltungen von Vernunft und Recht schlechterdings nicht den geringsten Eindruck bewirken, und deren Torheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist; diese muß man dem Harlekin preisgeben. So sehr sie über allen Tadel weg sind, so empfindlich wird ihnen der Spott sein. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch groß, daß sie sich über alles wegsetzen; sie glauben ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht alsdann erst recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urteil anderer erheben; durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herab, und jetzt werden sie inne, daß sie selbst verachtet und erniedrigt sind. Im Grunde tut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anderes, als was Lucian und Swift in ihren Spottschriften tun, in welchen sie oft den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es gibt also gewisse Komödien, wo er die wichtigste Person ist. Das haben auch die komischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seine Stelle Bediente gesetzt, denen sie seine Verrichtung übertrugen. Im Grunde aber sind solche Bediente Harlekine in Livree, und da, wo sie nötig sind, würde der eigentliche Harlekin immer noch passender sein. Aber freilich erfordert die Behandlung desselben einen völligen Meister der Kunst. Es ist

schwer, ihn da, wo er die wichtigsten Dinge verrichten kann, natürlich anzubringen; und dann vermag nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig auszunutzen. Unter allen Talenten aber scheint der echte Spöttergeist das seltenste zu sein."

Die Gefolgschaft Arlecchinos in der Stegreifkomödie bildet eine Reihe von komischen Personen, die zu allen Zeiten bedeutende Vertreter auf den Brettern aufzuweisen hatten. Zu dieser Gruppe gehören: Pantalone, der gutmütige, immer verliebte venetianische Kaufmann, der von allen Angestellten seines Hauses, sogar vom eigenen Sohne überlistet und betrogen wird; der Dottore, der mit Citaten und Sentenzen um sich werfende Schwätzer. Der verschmitzte, spitzbübische Scapino, der Verführer der Jugend, der in Constantin Constantini von Verona einen ausgezeichneten Darsteller fand; der großmäulige und prahlerische Capitano; der diesem ähnliche neapolitanische Scarramucia; der Gingurgulo, der ungeschliffene Bauernlümmel aus Calabrien; der Mezzetino, eine Mittelfigur zwischen Scapino und Arlecchino, von Angelo Constantini erfunden und vorzüglich dargestellt; der Stammler Tartaglia; der weltbekannte Pierrot und endlich sein berühmter Kollege Pulcinella, welch letzterer mit seinen physischen Attributen, der monströsen Nase und den beiden Höckern, direkt auf den Maccus der römischen Atellanenkomödie hinweist.



Italienische Pulcinella-Typen.

Die beiden einzigen weiblichen Figuren der Commedia dell' arte waren die Isabelle und Colombine, die so ziemlich alles darstellten, was in das Gebiet des modernen Soubrettenfachs gehört.



Pantalone.
Figur aus der italienischen Commedia dell'arte.

Die geistige Erbschaft der von einigen gänzlich verworfenen, von andern, wie dem berühmten Grafen Gozzi, leidenschaftlich verteidigten italienischen Stegreifkomödie hat die dortige Puppenbühne übernommen, und sowohl im Norden wie im Zentrum und Süden des Landes fährt Pulcinella mit seinem nie versagenden Humor und der heiteren Beweglichkeit seines südlichen Temperaments unentwegt fort, die Kinder des Volkes zu ergötzen, wobei es nur zu bedauern bleibt, daß er Zweideutigkeiten und ungeziemende Anspielungen, die für manche die Würze des Spieles bilden, mitunter nicht besser zu unterdrücken vermag.

* * *

Wenn man sich über die künstlerische Leistungsfähigkeit der italienischen Marionettenbühne vollkommen unterrichten will, so muß man eines der großen stehenden Puppentheater besuchen, wie sie in fast allen bedeutenderen Städten Italiens anzutreffen sind, und man wird von dem Aparten und Eigenartigen des hier Gebotenen auf das Angenehmste überrascht werden. Nicht nur, daß der Dialog und das Genre der zur Aufführung gelangenden Stücke sich vorteilhaft von den trivialen Späßen der ambulanten Theater unterscheidet, auch die dekorative Behandlung der mehrere Meter breiten und ebenso tiefen Szene wird den Besucher durch ihre minutiöse Genauigkeit und künstlerisch durchdachte Anordnung in Erstaunen setzen. Bei den Zimmer- und Salon-

dekorationen sehen wir die Szene ganz wie bei den großen Bühnen vollständig möbliert; die Puppen nehmen in Stühlen und Fauteuils Platz, öffnen Schränke, tragen Gegenstände u. s. w., und die mehrere Fuß hohen, auf das Sorgfältigste kostümierten Figürchen entwickeln ein so reiches Leben und die Natürlichkeit



Scene aus einer italienischen Marionettenkomödie.

ihrer Gesten und Bewegungen ist so echt und überzeugend, daß man sich gerne der Illusion hingibt, es wären lebende Liliputaner, die man dort vor sich agieren sieht, wobei die gesamte treffliche Mise-en-scène alles tut, diese Einbildung zu unterstützen.

Berühmt waren die historischen Tableaux, die Melodramen und Ballettaufführungen im Theater Fiando zu Mailand, von denen damals in der Presse viel die Rede war, und im Theater des Palais Fiano auf der



Puppentheater auf der Piazza Navona in Rom.

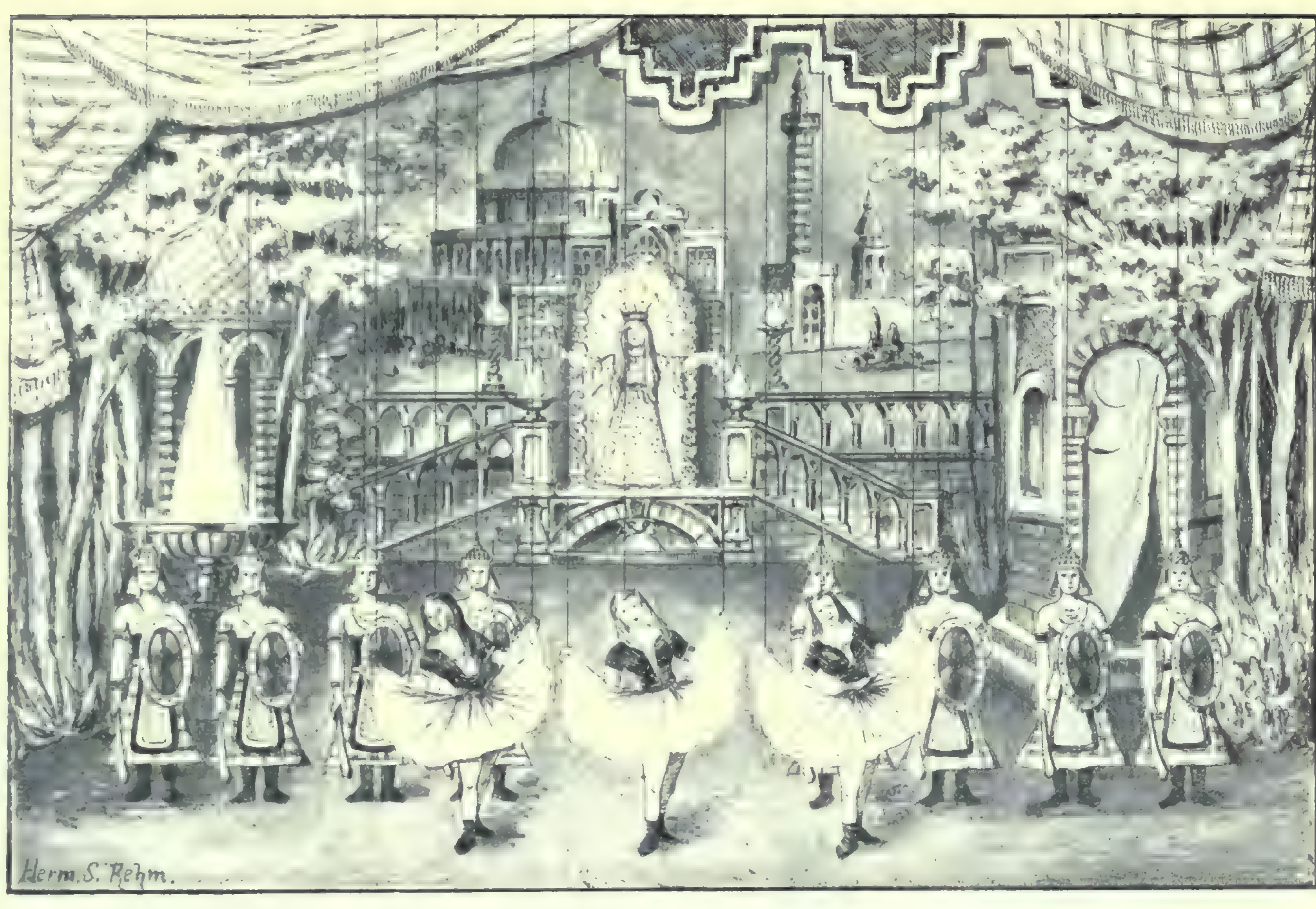


Tableau aus einer Feerie in einem italienischen Marionettentheater.

Piazza San Lorenzo in Lucino in Rom entzückte seinerzeit in reizenden kleinen Lustspielen Cassandrino, der Namensvetter eines durch seinen kaustischen Witz bekannten römischen Juweliers, allabendlich seine zahlreiche Zuhörerschaft. Beyle, der bekannte französische Romancier, sah auf derselben Marionettenbühne große Ausstattungsstücke, sogar Rossinische Opern und er gestand, sich dort ebenso gut amüsiert zu haben wie im San Carlo Theater oder in der großen Oper zu Paris.

Schon Charles Dickens waren bei seiner längeren Anwesenheit in Italien die ausgezeichneten Puppenaufführungen daselbst aufgefallen und über die Darbietungen eines Marionettentheaters schreibt er in seiner bekannten lebendigen Weise: „Das Puppentheater oder die Marionetten ist ohne Ausnahme das Drolligste, was ich in meinem Leben gesehen habe. Nie ist mir so etwas ausnehmend Komisches vorgekommen. Die Akteure sahen aus, als wenn sie zwischen vier oder fünf Fuß hoch wären, sind in der Tat aber viel kleiner, denn wenn ein Musikant aus dem Orchester zufällig seinen Hut auf die Bühne setzt, so ist dies eine beunruhigend riesenhafte Erscheinung. Sie spielen gewöhnlich eine Komödie und ein Ballett. Die lustige Person in der Komödie, die ich an einem Sommerabend sah, ist ein Kellner in einem Gasthof. Nie, seit die Welt steht, gab es einen so mobilen Schauspieler. Große Mühe hat man sich mit ihm gegeben. Er hat Extragelenke in seinen Beinen und ein künstliches Auge, mit welchem er auf eine Art nach dem Parterre blinzelt, daß es ein Fremder nicht aushalten kann. Die eingeweihte Zuhörerschaft, meist Leute der unteren Stände, nimmt es wie so vieles andere als etwas hin, das sich von selbst versteht, als ob sie einen wirklichen Menschen vor sich hätte. Seine Lebhaftigkeit ist außerordentlich; er bewegt beständig seine Beine und blinzelt mit dem Auge. Da ist ein grämlicher Vater mit grauem Haar, er setzt sich auf die gewöhnliche Bühnenbank und segnet seine Tochter auf die gewöhnliche konventionelle Weise. Niemand hielt es für möglich, daß ein Geschöpf außer einem wirklichen Menschen sich in diesen Attituden zeigen könne. Es ist ein Triumph der Kunst.

In dem Ballett eilt ein Zauberer mit der Braut frisch in dem Augenblick davon, wo sie vor den Altar treten will. Er bringt sie in seine Höhle und sucht sie zu beruhigen. Sie nehmen auf einem Diwan Platz und auf einen Wink des Magiers erscheinen musizierende Sklaven, von denen einer trommelt, aber bei jedem Schlage seine Beine trifft. Als diese Unterhaltung seitens der Schönen abgelehnt wird, erscheinen Tänzer. Zuerst vier, dann zwei fleisch-

farbig gekleidete Solotänzer. Die Art, wie sie tanzen, die Höhe ihrer Sprünge, die unmögliche und übermenschliche Ausdehnung bis zu welcher sie pirouettiren, die Enthüllung ihrer ungeschickten Beine, ihr allmähliches Herabschweben auf ihre Zehenspitzen, wenn die Musik es erfordert. Dann das plötzliche Zurückziehen des Herrn, wenn die Dame es sollte und das der Dame, wenn die Reihe an dem Herrn war. Dann die Schlußfigur eines Pas-de-deux und das momentane Davonfliegen der ganzen Gesellschaft. Nie werde ich mehr ein wirkliches Ballett mit Gleichmut ansehen können.

An einem andern Abende sah ich in dem Puppentheater ein Stück betitelt: „St. Helena oder der Tod Napoleons." Zuerst erschien Napoleon mit einem ungeheuren Kopfe auf seinem Zimmer zu St. Helena sitzend. Ein Diener tritt ein und meldet: „Sir Hudson Low!"

Herr Hudson (man hätte ihn sollen in seiner Uniform sehen) war gegen Napoleon ein vollkommener Mamut von einem Menschen, abscheulich, grinsend mit einem unverhältnismäßig großen Gesicht und einem großen Fleischklumpen statt der Unterkinnlade, um damit seine tyrannische Bosheit auszudrücken. Er begann seine Verfolgung damit, daß er seinen Gefangenen General Buonaparte titulierte, worauf letzterer mit tiefstem Pathos antwortete: „Sir Hudson Low, nennen Sie mich nicht so, noch einmal diese Anrede und Sie verlassen mich!"

Es war wenig Intrigue in dem Stück, außer daß ein französischer Offizier in der Verkleidung eines Engländers erschien, ihm einen Plan zur Flucht in Vorschlag zu bringen, und als er entdeckt wurde (was jedoch erst geschah, nachdem Napoleon sich großmütig geweigert hatte, sich seine Freiheit selbst zu nehmen) gab Low alsbald den Befehl, ihn am Galgen baumeln zu lassen. Zwei längere Gespräche, Reden, welche Low dadurch würzte, daß er mit „Yas" — das sollte Englisch sein — schloß, wurden mit donnerndem Beifall aufgenommen. Dieser Auftritt ging Napoleon so nahe, daß er in Ohnmacht sank und von zwei anderen Puppen fortgetragen wurde. Wollte man aus dem Folgenden schließen, so scheint es, daß er sich von diesem Schlage nimmermehr erholte: Denn im nächsten Akte sehen wir ihn in einem sauberen Hemde in einem Bette mit karmoisinroten und weißen Vorhängen liegen, und eine Dame, etwas voreilig in Trauer gekleidet, zwei kleine Kinder an dasselbe bringen, welche an der Seite niederknieten, worauf der Held ein würdiges Ende nahm. Das letzte Wort auf seinen Lippen war: „Waterloo!"

Low nahm sich besonders gut am Ende aus; als er den Bedienten rufen hörte: „Der Kaiser ist tot!" nahm er seine Uhr hervor und dieselbe aufziehend,

stieß er mit charakteristischer Brutalität die Worte aus: „Ha, ha, elf Minuten über sechs, der General ist tot und der Spion gehenkt!" Darauf fiel der Vorhang unter großem Triumph."

Der große englische Romanschriftsteller empfand ein außerordentliches Vergnügen daran, sich in die Merkwürdigkeiten der italienischen Marionettenbühne zu versenken, und sein Biograph Forster berichtet von ihm, daß er auch im Privatgespräch häufig auf diesen Gegenstand zurückkam, um ihn mit drastischen Bemerkungen zu illustrieren.



Prandi und seine Marionetten. Nach einer Skizze in „Black and White".

Bedeutendes Aufsehen erregte im Jahre 1893 der Italiener Prandi mit seinen im großen Stile gehaltenen Marionettenaufführungen im Londoner Kristallpalast. Die Opern und Feerien, welche er mit seinen höchst kunstreich gearbeiteten, prächtig und nach richtigem Zuschnitt kostümierten Puppen unter Zuhülfenahme einer opulenten und künstlerisch vornehm abgestimmten Bühnenausstattung zur Darstellung brachte, erschienen den Bewohnern der Themsestadt so absolut neu und interessant, daß die Presse dem Prandischen Unternehmen das höchste Lob spendete und das Publikum sich in hellen Scharen zu den eigenartigen Schauspielen einfand. — — Vollkommen verschieden von den Puppenaufführungen im übrigen Italien sind diejenigen auf Sizilien, welch letztere ein Genre für sich bilden, das künstlerisch völlig bedeutungslos, lediglich ein ethnographisches Interesse beanspruchen kann.

In den ärmeren Vierteln von Palermo, Messina, Catania und anderer Städte der Insel sieht man hin und wieder ein in grellen Farben ausgeführtes, nach Art unserer Jahrmarkts-Mordgeschichten in eine Anzahl von Feldern eingeteiltes Tableau an der Häuserwand befestigt, welches anzeigt, daß sich im Innern ein Puppentheater befindet. In der Tat kann man auch häufig einen Mann an der Türe der betreffenden Lokalität gewahren, eine Art Ausrufer, der die Vorübergehenden mit größerem oder geringerem Nachdruck zum Eintreten auffordert.

Die Ausstattung des Zuschauerraumes in diesen merkwürdigen Musentempeln ist meist eine höchst primitive, worüber man sich allerdings nicht weiter wundern darf, denn der Eintrittspreis beträgt auf allen Plätzen für Erwachsene drei und für Kinder nur zwei Soldis. Auch hat man Gelegenheit, sich für wenige Pfennige an allerhand angebotenen Erfrischungen zu laben, und zwar fehlt hier ebensowenig der Siminzaru, der Händler mit den beliebten gerösteten Kürbiskernen, wie der Aquajuolo, der Wasserverkäufer, der für seine Kunden gewöhnlich nur ein Glas zur Verfügung hat, dessen Ausspülung nach jedesmaligem Gebrauch als etwas durchaus Nebensächliches betrachtet wird.

Mehr Sorgfalt als auf die Ausstattung des Saales ist auf diejenige der Bühne verwandt, die von einheimischen Künstlertalenten mit entsprechendem dekorativem Schmuck versehen wurde.

Pulcinella und die übrigen fidelen Geister der italienischen Marionettenkomödie sind Fremde in dieser Kunststätte, die einer der Erinnerung längst abgestorbenen Romantik gewidmet ist, die allerdings dem sizilianischen Volksgeist noch sehr lebendig zu sein scheint, wie man u. a. auch aus den bunten, die Ritterzeit verherrlichenden Malereien, welche die Bauernwagen von unten bis

oben bedecken, ersehen kann. Die Kämpfe der Kreuzritter mit den Sarazenen, die Heldentaten des Morgante, die Abenteuer der Paladine von Frankreich und andere den ältesten Volksbüchern entstammende Legenden bilden das Stoffgebiet, dem diese durch außerordentliche Naivität der Komposition sich auszeichnende Spiele entnommen sind. Die Ausstaffierung der Puppen läßt in den meisten Fällen nichts zu wünschen übrig, doch stehen die letzteren in entschiedenem Mißverhältnisse zu der Höhe und Breite der Bühne, so daß die wallenden Federbüsche der Ritter direkt gegen die Decke des gotischen oder maurischen Saales stoßen und die Prinzessinnen, wenn sie, anstatt von der Seite hereinzuschweben, durch die Türe in das Gemach träten, sie dies auf allen Vieren tun müßten.

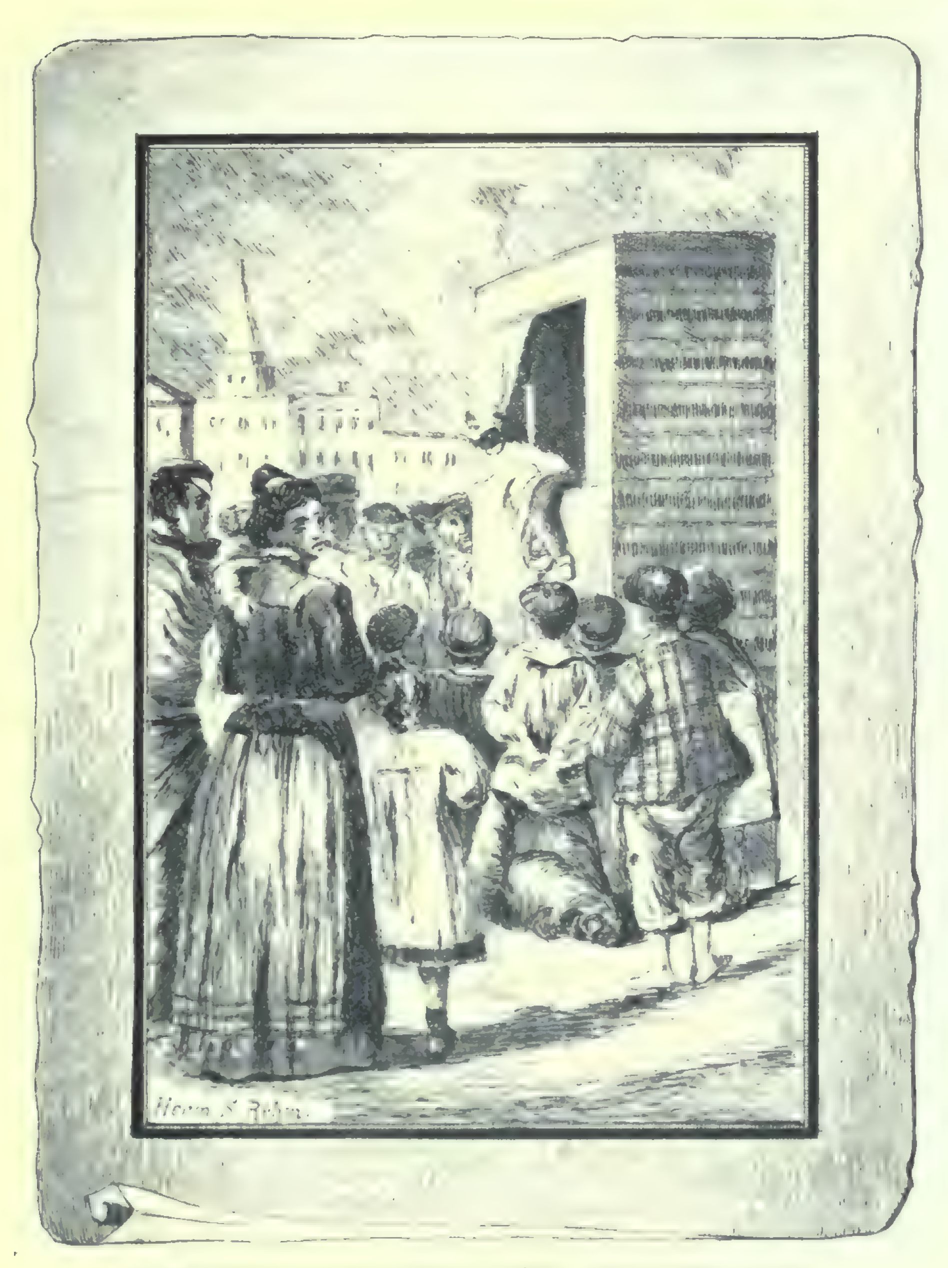
Diese und andere ästhetische Mängel sind jedoch nicht imstande, die Illusion der aufmerksam und lautlos der Entwickelung des Schauspiels folgenden Zuschauer zu stören, wie dies ebensowenig die menschlichen Hände vermögen, die mitunter in den oberen Regionen der Bühne sichtbar werden, sowie die schreckichen Unordnungen, die dadurch entstehen, wenn den Spielern zufällig die Drähte entgleiten und die hohen Herrschaften, ihre Würde vergessend, in steifer Haltung zur Erde purzeln.

Die Hauptsache in diesen, einen zusammenhängenden Zyklus repräsentierenden Stücken, die man in den Kollektivbegriff „Die Paladine von Frankreich" zusammenfaßt, ist und bleibt der Kampf, das Gefecht. Es wird so intensiv und ausdauernd auf die blechernen Rüstungen und Schilde geschlagen, daß man das klirrende Geräusch draußen auf der Straße deutlich vernehmen kann. Sowohl im Einzelkampf wie im Massenangriff leisten diese tapferen sizilianischen Ritter geradezu Verblüffendes, und das Entzücken des Publikums wäre ein unvollkommenes, wenn nicht mindestens am Schlusse eines jeden Aktes die Bühne von Puppenleichen übersät wäre, deren tragischer Anblick bei den gruselnden Zuschauern an dem Blutdurst und der Wildheit vergangener Zeiten keinen Zweifel übrig läßt.

Spanien.

Wenden wir unsere Blicke von Italien nach der pyrenäischen Halbinsel, so treten uns auch hier die Marionettenspiele als eine seit alten Zeiten bei hoch und niedrig in hohem Grade beliebte Unterhaltung entgegen.

Wir sind imstande, die Geschichte des spanischen Puppentheaters bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen, um welche Zeit der zu Cremona



Pulcinella-Theater in einer Neapeler Vorstadt. Nach einer Skizze von Valle.

geborene, berühmte Mathematiker Giovanni Torriani genannt Gianelli für Karl V. jene berühmten musizierenden und fechtenden Automaten verfertigte, deren Covaruvias in seinem „Tesoro de la lengua castellana“ Erwähnung tut. Derselbe in den mechanischen Künsten so wohl erfahrene Gelehrte war es auch, welcher den zu den Puppenspielen benutzten Figuren, Titeri genannt, eine wesentliche Verbesserung zuteil werden ließ, und diesem Umstande mag es zuzuschreiben sein, daß die Kunst der Titereros, der Puppenspieler, von da ab einen außerordentlichen Aufschwung nahm, denn man begegnet ihnen in allen Städten und Dörfern, und sogar an den Höfen der Könige waren ihre Darbietungen willkommen, insofern dieselben eines aparten Charakters nicht entbehrten.

In Sevilla und anderen Städten Spaniens gaben beliebte Titereros sogar in den Kirchen ihre Vorstellungen, doch wurde ihnen dieser Aufenthalt untersagt, obschon berichtet wird, daß zu den Festlichkeiten, die aus Anlaß der Vermählungsfeier Ludwigs XIV. mit der Infantin Maria Theresia stattfanden, auch kirchliche Marionettenspiele gehörten.

Als Kardinal Mazarin nach Spanien gekommen war, um die Verhandlungen zu dieser Vermählung einzuleiten, sah sein Begleiter Matthieu de Montreuil zu San Sebastian einen großartigen, halb religiösen Aufzug mit an, bei dem lebende Schauspieler und Puppen in Gemeinschaft tätig waren. In dem Zuge kamen zuerst ungefähr hundert weißgekleidete Männer, die, mit Schellen behängt und Schwerter in den Händen haltend, tanzten, dann folgten fünfzig kleine Knaben mit Tamburins, ebenfalls tanzend, alle aber trugen Masken von Pergament oder feingewebte Spitzentücher vor den Gesichtern. Darauf erschienen sieben Figuren maurischer Könige, von denen ein jeder seine Gemahlin hinter sich hatte, und der heilige Christoph, ungefähr so hoch wie zwei übereinander gestellte Lanzen, so daß ihre Köpfe ungefähr in gleicher Höhe mit den Dächern waren. Dem Anscheine nach konnten kaum zwanzig Menschen die leichteste dieser Figuren tragen, und doch vermochten zwei bis drei, die in ihrem Bauche verborgen waren, sie mit wenig Mühe tanzen zu lassen. Sie waren aus Weidenruten gefertigt und mit Wachsleinwand überzogen, aber so sonderbar, daß sie fast Grauen einflößten. Hinter denselben folgten noch zehn bis zwölf große Maschinen voll von kleinen Puppen. Unter diesen erblickte man einen Drachen, der so dick wie ein Wallfisch war und auf dessen Rücken zwei Männer herumsprangen, die so sonderbare Stellungen und Körperverdrehungen vornahmen, daß sie wie Besessene erschienen.

Wenn vorstehender Bericht uns einen jener grotesken Aufzüge zu veranschaulichen sucht, wie sie auch in Frankreich und Italien damals nicht zu den Seltenheiten gehörten, so setzt uns, was das spanische Puppenspiel jener Zeit anbelangt ein klassisches Zeugnis von höchstem Wert in die Lage, uns über dieses hinreichende Kenntnis zu verschaffen.

In dem unsterblichen den Heldentaten des edlen Ritters von der Mancha gewidmeten Werke des Cervantes befindet sich auch jene köstliche Episode,



Don Quijote und seine Begleiter vor dem Puppenspiel des Meister Peter. Nach Doré.

die das Renkontre Don Quijotes mit dem Marionettendirektor, dem trefflichen Meister Peter, behandelt, das den bekannten tragikomischen Ausgang nimmt. Die entzückende Schilderung, welche der Dichter von dem Vorkommnis entwirft, gibt uns nicht nur Aufschluß über das Stoffgebiet, dem die dargestellten Komödien entlehnt wurden, über die Art und Weise, in welcher die Vorstellungen sich vollzogen, sondern läßt uns auch klar erkennen, daß diese kleinen ambulanten Theater bereits einen ziemlich hohen Grad technischer Vollendung zeigten, da sich kaum annehmen läßt, daß Cervantes, der sich in allen die Sitten und Einrichtungen seiner Zeit betreffenden Punkten als ein wahrheitsgetreuer Schilderer erweist, hier übertrieben hat.

Es möge die ergötzliche Puppenspielszene an dieser Stelle einen Platz haben:

„„Don Quijote und Sancho folgten dem Meister Peter an den Ort, wo das Puppentheater aufgestellt und bereits geöffnet war, mit einer Menge kleiner Wachskerzen beleuchtet, was ihm ein recht stattliches Aussehen gab. Meister Peter begab sich sogleich hinter dasselbe, weil es sein Geschäft war, die Figuren zu lenken; außerhalb stand ein Bürschchen, im Dienste des Meister Peter, um die Geheimnisse der Darstellung zu erklären. Er hielt ein Stäbchen in der Hand, mit dem er die auf der Szene erscheinenden Figuren bezeichnete, und, nachdem sich nun alle in dem Wirtshause anwesenden Personen der Bühne gegenüber gestellt oder gesetzt hatten, Don Quijote, Sancho, dem Pagen und dem Vetter aber die ersten Plätze angewiesen waren, begann der Dolmetscher seine Rede, wie man alljetzo vernehmen wird.

Tyrier und Troer, alle schwiegen; das heißt, die Augen aller Zuschauer hingen an dem Munde des Auslegers der Wunderdinge, als auf einmal hinter der Szene Pauken und Trompeten sowie Kanonendonner laut ward, was indessen nicht lange währte. Hierauf erhob nun das Bürschchen seine Stimme und sprach: „Diese wahrhafte Geschichte, die hier vor Ihnen, meine Herrschaften, aufgeführt wird, ist Wort für Wort aus den französischen Chroniken und spanischen Romanzen gezogen, die von Mund zu Mund gehen, und die man sogar von den Gassenjungen hören kann. Sie stellt vor, wie der Herr Don Gaiferos seine Gemahlin Melisandra befreien tut, die sich in Spanien in der Stadt Sansuenna – so hieß damals das heutige Saragossa – in der Mohren Gewalt befand. Hier, meine Herrschaften, sehen Sie, wie Don Gaiferos am Brettspiel sitzt:

Don Gaiferos sitzt beim Brettspiel,
Melisandra ist vergessen,

wie es im Liede heißt. Die Person, die dort mit der Krone auf dem Kopf und dem Szepter in der Hand auftritt, ist der Kaiser Carolus Magnus, der vermeintliche Vater dieser Melisandra, welcher sehr unwillig über den Müßiggang und die Sorglosigkeit seines Eidams, kommt, um ihm darüber Vorwürfe zu machen. Schauen Sie, mit welchem Eifer und mit welcher Heftigkeit er ihn ausschilt, so daß man glaubt, er wolle ihm mit seinem Szepter ein halbes Dutzend Kopfnüsse geben, ja, es gibt Geschichtschreiber, welche behaupten, er habe ihm solche wirklich, und zwar gehörige, gegeben. Nachdem er ihm nun alles Mögliche vorgehalten hatte über die Gefahr, in welcher seine Ehre schwebe, wenn er seine Ehegemahlin nicht zu befreien suche, so soll er zuletzt noch, wie



Das Puppenspiel des Meister Peter.

man erzählt, zu ihm gesagt haben: „Ich hab's gesagt, nehmt es zu Herzen." Bemerken Sie ferner, wie der Kaiser ihm den Rücken kehrt und Don Gaiferos voll Verdruß allein läßt, und wie dieser, schäumend vor Zorn, den Tisch und das Brettspiel über den Haufen wirft; er begehrt mit Hast seine Waffen und bittet Don Roland, seinen Vetter, ihm sein gutes Schwert Durindana zu leihen. Roland will es ihm nicht geben, sondern bietet sich ihm zum Gefährten in der schwierigen Unternehmung an, die er beginnen will; allein der tapfere und erzürnte Gaiferos verschmäht das Anerbieten, indem er sagt, daß er allein seine Gemahlin zu befreien imstande sei, und wenn sie mitten in den Tiefen der Erde begraben wäre, und somit geht er ab, um sich zu wappnen und sogleich auf den Weg zu machen.

Jetzt belieben die Herrschaften Ihre Augen nach jenem Turme da unten zu wenden, welcher einer von den Türmen der Citadelle in Saragossa, welche heutzutage Aljaferia heißt, vorstellt. Die Dame, welche sich auf dem Balkon in Mohrentracht zeigt, ist die unvergleichliche Melisandra, die von dort aus immer und immer wieder nach dem Wege von Frankreich hinblickt, indem sie sich mit dem Gedanken an Paris und ihren Gemahl in ihrer Sklaverei tröstet. Jetzt werden Sie aber sogleich ein ganz neues, zuvor noch nie gesehenes Ereignis sich zutragen sehen. Bemerken Sie den Mohren dort, der leise und den Finger auf dem Mund, auf den Zehen hinter Melisandra schleicht? Ha, jetzt gibt er ihr einen Kuß mitten auf den Mund, und schnell spuckt sie aus und wischt sich die Lippen mit dem Ärmel ihres weißen Hemdes ab, sie jammert und rauft sich aus Verzweiflung die schönen Haare aus, als wenn sie Schuld an dem Frevel wären. Sehen Sie auch die gravitätische Person in dem Turban, die auf der Gallerie dort spazieren geht; das ist der König Marsilio von Sansuenna, der die Frechheit des Mohren gesehen hat und ihn, obgleich er sein Verwandter und guter Freund ist, dennoch auf der Stelle greifen und ihm zweihundert Streiche aufzählen läßt, worauf man ihn durch die Straßen der Stadt führt, Pfeifer voraus und Büttel hinterdrein. Holla! Da kommen sie schon, das Urteil zu vollziehen, obgleich das Verbrechen kaum begangen ist; denn bei den Mohren gibt's kein Verhören, kein Appellieren und Remonstrieren, wie bei uns.

Hier rief Meister Peter von hinten hervor: „Laß dich auf keinen Disput ein, Junge, sondern singe dein Lied, wie du's gelernt hast und befasse dich nicht mit dem Kontrapunkt; man kommt immer in die Brüche, wenn man zu fein werden will!"

„Es soll geschehen", sagte der Knabe und fuhr fort:

Die Gestalt, welche sich dort zu Pferde in einem Gascognermantel zeigt, ist Don Gaiferos in eigner Person, welchen seine Ehegemahlin nun, nachdem ihr für die Kühnheit des verliebten Mohren Genugtuung geworden, mit größerer Seelenruhe erwartet. Hier tritt sie auf den Balkon des Turmes und spricht mit ihrem Eheherrn in der Meinung, daß es irgend ein Reisender sei. Dabei werden alle die Reden und Gespräche geführt wie in der Romanze, wo es heißt:

Ritter ziehet ihr nach Frankreich
Wollet nach Gaiferos fragen u. s. w.

Genug, Don Gaiferos entdeckt sich, wie man hier sieht, und an Melisandras freudigen Geberden bemerkt man, daß sie ihn erkannt hat: ja, wir sehen sogar, wie sie sich vom Altan herunterläßt, um sich hinter ihren Gemahl aufs Roß zu schwingen. Doch ach, mit einem Zipfel ihres Unterrocks ist die Unglückliche an einem Haken des Erkers hängen geblieben und schwebt nun, wie Ihr seht, in der Luft, ohne auf den Boden gelangen zu können. Aber sogleich sehen Sie auch wie der barmherzige Himmel hilft, wenn die Not am größten ist. Don Gaiferos eilt hinzu, und, unbekümmert darum, ob der kostbare Unterrock zerreißt oder nicht, faßt er sie, zieht sie mit Gewalt hernieder und setzt sie sodann in einem Schwunge hinter sich aufs Pferd rittlings wie einen Mann, indem er sie ermahnt, sich an ihm festzuhalten und ihn mit den Armen zu umfassen; denn die Prinzessin Melisandra war an solche Ritte nicht gewöhnt. Hören Sie, wie das Pferd wiehert und dadurch seine Freude bezeugt über die schöne und tapfere Bürde, die es an seiner Herrin und seinem Herrn tragen tut? Schauen Sie, wie sie umlenken und mit welcher Freude sie den Weg nach Paris einschlagen. Ziehe hin in Frieden, o du Liebespaar sondergleichen! Möget ihr wohlbehalten in eure geliebte Heimat gelangen, ohne daß euch Fortuna auf eurer glücklichen Fahrt Hindernisse in den Weg lege. Eure Freunde und Verwandte seien Zeugen, wie ihr in Ruhe und Glückseligkeit den Rest eurer Tage — mögen sie an Zahl denen des Nestor gleichen — genießet.

„Hübsch einfach, Junge", erhob wieder Meister Peter seine Stimme, „versteige Dich nicht wieder zu hoch."

Der Dolmetsch fuhr ohne etwas zu erwidern fort: Es fehlte auch hier nicht an müßigen Augen, denen nichts entgeht. Solche bemerkten das Herabsteigen und Aufsteigen Melisandras und gaben dem Könige Marsilio davon Kunde, welcher auf der Stelle Generalmarsch schlagen ließ.

Seht, wie schnell man gehorcht und wie schon die ganze Stadt vom Klange der Glocken widerhallt, die auf allen Türmen der Moscheen geläutet werden.

„O, das ist ganz falsch", rief hier Don Quijote; „was die Glocken anbetrifft, so begeht Ihr hier einen groben Irrtum, Meister Peter; denn bei den Mohren sind die Glocken nicht üblich, sondern die Pauken und eine Art von Hörnern, die unsern Oboen gleichen; in Sansuenna die Glocken läuten zu lassen, ist sicherlich eine große Ungereimtheit."


Der Gracioso der Spanier und Portugiesen.

Als Meister Peter das hörte, stellte er das Läuten ein und sagte: „Seht nicht auf solche Kleinigkeiten, Herr Don Quijote, und nehmt es nicht mit allem so gar genau. Werden denn hier zu Lande nicht tausend Schauspiele voll Albernheiten und Übertreibungen aufgeführt, die dessenungeachtet viel Glück machen und nicht nur großen Beifall, sondern auch allgemeine Bewunderung finden? Fahr fort, Junge, und laß sie reden; füll ich nur meinen Beutel, so mag das Stück meinetwegen mehr Abgeschmacktheiten enthalten, als Stäubchen in der Sonne fliegen."

„Da habt Ihr freilich Recht", erwiderte Don Quijote; und das Bürschchen fuhr fort: Hier ist weiter zu sehen, wie eine zahlreiche und glänzende Reiterschar aus der Stadt rückt, um das christliche Liebespaar zu verfolgen. Die Trompeten schmettern, die Hörner erschallen, die Pauken und Trommeln wirbeln. Wenn sie sie nur nicht einholen und, an des eigenen Rosses Schweif gebunden, zurückschleppen; das wäre freilich ein grauenvoller Anblick.

Als Don Quijote diese Mohren-Bagage sah und das Lärmen hörte, schien es ihm Pflicht zu sein, den Fliehenden Beistand zu leisten. Er erhob sich daher und rief mit donnernder Stimme: „Ich werde nie und nimmer zugeben, daß in meinen Tagen und unter meinen Augen einem so gepriesenen Ritter und mutigen Liebhaber wie Don Gaiferos, eine Unbill widerfahre. Haltet ein, verworfenes Gesindel, keinen Schritt weiter, oder ihr habt es mit mir zu tun!"

Mit diesen Worten hatte er das Schwert entblößt, war mit einem Sprunge dicht vor dem Theater und begann mit beispielloser Wut auf die Puppenmohren einzuhauen, so daß die einen niedergeworfen, die andern mitten entzweigespalten, hier einer geköpft, dort einer verstümmelt wurde; ja, er führte unter anderem einen solchen Krafthieb, daß, wenn Meister Peter sich nicht gebückt, niedergedrückt und unter seine Bretter verkrochen hätte, der Kopf ihm vom Rumpfe geflogen wäre, als wär' er von Marzipan."" — —

* * *

In den dreihundert Jahren, die seit dem ersten Erscheinen des Don Quijote verflossen sind, haben sich bei den spanischen Puppenspielen kaum nennenswerte Veränderungen vollzogen. Die Form der Darstellung ist in Spanien und Portugal, in welch letzterem Lande die Marionetten meist Mönche und Eremiten vorzustellen pflegen und deshalb Bonifratres genannt werden, noch dieselbe wie vordem. Für gewöhnlich sind es blinde oder verkrüppelte Bänkelsänger, die ein kleines Puppentheater mit sich führen, ein halbwüchsiger Knabe setzt die Figuren in Bewegung, während sie selbst die Handlung mit erklärendem Gesang oder Dialog begleiten. Die alten Ritter- und Volksbücher, die maurisch-spanischen Romanzen, die Abenteuer der spanischen Entdecker von Westindien und ähnliche Erzeugnisse einer in allen Farben schimmernden Romantik bieten sich den Leitern der Puppenspiele als unversiegbare Quellen dar, wie nicht minder die Erzählungen des Alten und Neuen Testamentes, sowie die Legenden der Heiligen dankbare Stoffe für die kleine Bühne abgeben. Sollten die Vorgänge irgend einmal in eine heidnische Spitze auslaufen, so wird diese sofort in einer dem rechtgläubigen Sinne der Spanier entsprechenden Weise gemildert. So konnte man beispielsweise erleben, daß der Philosoph Senecca, nachdem er sich selbst die Adern geöffnet, eine Aktion, die durch die Bewegung eines roten Bandes, das das fließende Blut darstellen sollte, vergegenwärtigt wurde, unmittelbar nach jener sündigen Tat mit einem

Glorienschein gen Himmel fuhr und aus den Wolken heraus sein Glaubensbekenntnis an Christus ablegte.

Den Polichinell haben die Spanier, die sich in dem Gracioso ihrer Komödie einen höchst anrüchigen Hanswurst geschaffen, erst spät kennen gelernt und ihm den klangvollen Namen Don Cristobal Pulichinela beigelegt, allein zum Beherrscher der Puppenbühne, wie dies in Italien und Frankreich der Fall, hat er sich nicht emporzuschwingen vermocht, die nun einmal das seriöse Genre ausschließlich für sich zu reklamieren scheint. Besonders geschickte Marionettenspieler sollen sich mitunter bis zur Nachahmung von Stiergefechten versteigen, und es läßt sich denken, daß dieses nationale Schauspiel, en miniature von Puppen exekutiert, auf die unter solchen Eindrücken aufgewachsenen Zuschauer von nachhaltigster Wirkung ist.



XI.

Die Puppenspiele in England.





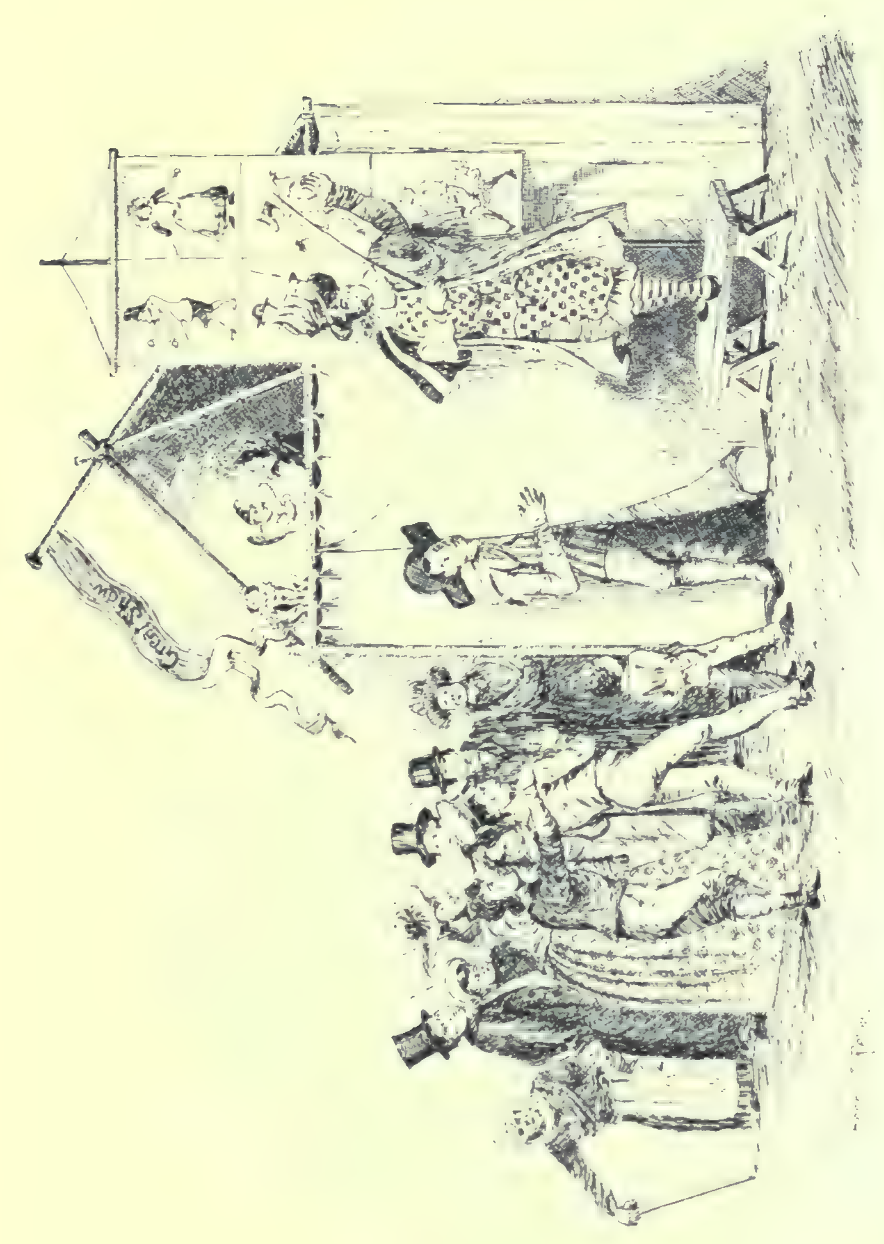
Unterdrückung des englischen Theaters durch die Puritaner in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Puppenspiele bleiben bestehen. Die hervorragendsten Dichter und Schriftsteller Englands als Freunde der Puppenspiele. Die englische Puppenbühne zur Zeit Jacobs I. Die ambulanten Puppentheater in London. „Die Miracle-Plays“ und das „Kreuz von Boxley“. Die ältesten englischen „Marionetten-Typen.“ Bericht Ben Johnsons über die alt-englischen Puppentheater. Thomas Dekker. Das englische „Maskenspiel“. Aufschwung der englischen Puppenbühne am Ende des 17. Jahrhunderts. Das erste Auftreten Punchs. Erklärung des Punch-Charakters durch Addison. Ein Anschlagzettel aus dem Jahre 1702. Konstruktion der Puppen. Der Marionettenspieler Powell. Konkurrenten desselben. Aufführung Shakespeurescher Dramen durch Puppen. H. Fielding verteidigt den Punch. Charlotte Charke. Berühmte Londoner Marionettenbühnen. Punchs Wandlungen. Zeitereignisse auf der englischen Marionettenbühne. Punch in der Gegenwart.

Es war im Jahre 1642 als unter der Vorherrschaft eines lebensfeindlichen und fanatischen Puritanismus in England jene berüchtigten Parlamentsakte zustande kamen, welche die Schließung sämtlicher Theater des Königreiches anordneten und unter Androhung schwerer Strafe den Schauspielern jede Betätigung ihres Berufs auch außerhalb der Bühne untersagte. Die englische Schaubühne mit ihren freiheitlichen Tendenzen und ihrem aus den tiefsten Lebensquellen geschöpften Ideengehalt, zu dem der Genius eines Shakespeare und Ben Johnson ihr verholfen, mußte den pietistischen Gleichmachern natürlich ein Dorn im Auge sein, und wenn auch füglich vorauszusehen war, daß die Stärke des Geistes der ebenso brutalen wie lächerlichen Maßregeln, die hier zu seiner Unterdrückung geschaffen wurden, endlich spotten und er mit Siegergewalt die über ihn verhängten Fesseln zerreißen würde, so waren die augen-

blicklichen Folgen jener Regierungsbeschlüsse für die dramatische Kunst Englands doch sehr verhängnisvolle.

Nur eine Art szenischer Darstellungen erschien den sozialen Reformatoren so ungefährlich, daß sie es unterließen, ihre Verordnungen auch auf sie auszudehnen, die Puppenspiele. Und doch scheinen die puritanischen Machthaber keinen richtigen Blick für die Bedeutung der Puppenkomödien und den Einfluß, den sie auf die breiten Massen der Bevölkerung ausübten, gehabt zu haben, denn schon kurz nach der Restauration im Jahre 1675 hatten sie sich der Gunst des Publikums in so hohem Grade zu erfreuen, daß sie zu gefährlichen Nebenbuhlern der ordentlichen Theater in der Hauptstadt geworden waren, so daß letztere sich in die Notwendigkeit versetzt sahen, in einer Bittschrift an Karl II. die Schließung der Marionettenbühnen oder wenigstens die Entfernung derselben aus ihrer Nähe zu beantragen.

Auf den ersten Blick mag es Verwunderung erwecken, daß ein Volk, das weit früher als andere Nationen eine so hohe Blüte der nationalen Schaubühne erlebte, das durch seine Dichter zu den höchsten geistigen Höhen emporgetragen wurde, zu einer Zeit, in welcher in andern Ländern, Italien und Spanien vielleicht ausgenommen, die dramatische Kunst über die ersten schüchternen Anfänge noch nicht hinausgekommen war, den Puppenspielen ein so intensives Interesse entgegenbrachte. Fast alle englischen Dichter von Bedeutung, von Chaucer bis auf Lord Byron und nicht minder die hervorragenderen Prosaisten von Sir Philipp Sidney herab bis auf M. W. Hazlitt, haben, wie schon Magnin erwähnt, dieser Volkskunst stets große Beachtung geschenkt und in ihren Schriften sehr häufig auf dieselbe Bezug genommen. Sehr hübsch ist auch die Anekdote, welche man sich von einem berühmten Advokaten und Mitgliede des irischen Parlaments erzählte, der als junger Studiosus der Rechte seine rednerischen Vorstudien in einem Puppentheater machte, wo er die Figuren zum Ergötzen der Zuschauer lange Wortkämpfe miteinander führen ließ. War es die Freude am Volkstümlichen, am Derbkomischen, an dem originell-bizarren Humor, der den am Draht geleiteten hölzernen Akteuren eo ipso anhaftet, oder war es der Witz, die Erfindungsgabe, die Geschicklichkeit der „Puppetschowmen", der die Bewohner Londons und der Provinzen in so großen Scharen in deren oft sehr primitive Unterhaltungsstätten lockte? Und wie die Engländer heutzutage über den blendenden Ausstattungsstücken im Drurylane- und Conventgardentheater, den mit beispielloser Pracht inszenierten Chrestmas-Pantomimes und Easterpices die Werke ihrer großen Dichter leider nur zu



Puppentheater auf einem altenglischen Jahrmarkt. Nach einer älteren Darstellung.

leicht vergessen, so waren es zur Zeit der Königin Anan und Jacobs I. die Puppentheater auf dem Bartholomäusmarkt und in der Cecil-Street in London, die für die schaulustige Menge eine Unterhaltung von mächtig wirkender Anziehungskraft bildeten, worauf u. a. auch zahlreiche Stellen bei Shakespeare deutlich hinweisen. Wenn auch die Marionettenspiele in England bei weitem nicht den hohen Grad geistiger und künstlerischer Durchbildung erlangt haben wie in Frankreich, wo, wie wir in dem betreffenden Abschnitt hervorgehoben, eine Reihe der vornehmsten Geister sich bemühten, erstere aus ihrer niederen Sphäre zu erheben und auch den Bedürfnissen der Höhergebildeten anzupassen, so bietet die englische Puppenbühne in den einzelnen Phasen ihrer Entwickelung doch ein höchst eigenartiges, sittengeschichtlich und auch literarisch interessantes Bild, das näher zu betrachten, sich in jeder Beziehung verlohnt. Wenn man die von der City entfernteren Stadtteile Londons durchwandelt, so ist man mit Recht erstaunt über die große Zahl ambulanter Puppentheater, die hier mit einem in der Regel nicht sehr umfangreichen Repertoir einer leicht zu befriedigenden Menge aufwarten. An Straßenecken, auf kleinen Plätzen, in der Nähe von Kirchen, allenthalben in diesen Vierteln begegnet man dem unverwüstlichen Punch wie er unter dem Jubel der Zuschauer seine Judy prügelt oder mit dem karnevalistisch aufgeputzten Punchhunde allerhand Schabernack treibt. Ein Ausrufer, der nebenbei irgend ein barbarisches Musikinstrument handhabt, hat die Aufgabe, die vorüberwandelnden Passanten in den Bannkreis dieser Volksmuse zu locken, während hinter der Leinwand des höchstens für zwei Personen Raum bietenden Kastens der „Master“ im Schweiße seines Angesichts mit den Puppen hantiert und seine blutigen Scherze zum Besten gibt und der nie fehlende vierbeinige Künstler von seinem vor der Szene angebrachten Brette herab verdrießlich die aus Proletariern, halbwüchsigen Knaben und Mädchen, Pflastertretern beiderlei Geschlechts, heruntergekommenen Gentlemen, Kindermädchen u. s. w. bestehende Zuschauermenge anglotzt. G. Cruikshank, der berühmte Zeichner, hat den idyllischen Humor dieser Straßenszenen mit glücklichem Griffel des öfteren wiedergegeben, und auch dem großen englischen Sittenschilderer Hogarth verdanken wir die Darstellung eines zu seiner Zeit beliebten Marionettenspiels, der inzwischen gänzlich in Vergessenheit geratenen „Marionetten auf dem Brettchen“, die der Meister auf seinem köstlichen Bilde „Der Jahrmarkt von Southwark“ mit gewohnter Naturtreue festgehalten hat.

Neben diesen ambulanten, in unmittelbarer Berührung mit dem Straßenpublikum befindlichen existierte früher in London und in der Provinz eine

große Anzahl stehender Puppentheater, die, zum Teil luxuriös eingerichtet, dem Bedürfnis der Engländer nach äußerm Schaugepränge in jeder Weise entgegenkamen und den fehlenden Witz durch blendende Bühneneffekte und eine den großen Theatern nachgeahmte Szenenausstattung zu ersetzen suchten.

Die heutigen englischen Puppet-schows zeigen eine völlig andere Physiognomie als die alten, aus den mittelalterlichen Mysterien und Moralitäten hervorgegangenen Puppenspiele. Die Quellen, aus denen sie ihre Ideen und Anregungen schöpfen, fließen in den Niederungen des alltäglichen Lebens; die Zeiten der von den Ordensgenossenschaften in so glänzender Weise in Szene gesetzten Miracle-Plays, sowie diejenigen, in denen das in den Chroniken so häufig genannte „Kreuz von Boxley" eine Rolle spielte und die Zuhörer mit andächtigen Schauern erfüllte, sind vorbei, und der gänzlich veränderte Zuschnitt und Inhalt der Stücke bedingte auch andere Typen als diejenigen, welche in den Zeiten der Tudors und Oliver Cromwells das Entzücken der Bewohner Londons bildeten. Den berüchtigten Old Vice, den Fresser und Spektakelmacher, der im Zeitalter Shakespeares die englische Marionettenbühne beherrschte, kennt heute niemand mehr; und mit ihm verschwanden auch: Mundus, Gluttony, Vanity, Le Chery und andere charakteristische Repräsentanten des Volkswitzes, um teilweise den typischen Figuren der italienischen Commedia dell'arte und zum andern Teile Typen echt englischen Ursprungs, von denen weiter unten noch die Rede sein wird, Platz zu machen.

Die Puppenspieler Alt-Englands wagten es, wie schon vorhin angedeutet, mit den großen Schaubühnen zu rivalisieren, indem sie historische Trauerspiele wie „Julius Cäsar" und den „Herzog von Guise" zur Darstellung brachten, und das Beispiel des königlichen Hofes, berühmte Puppenspieler, als welche u. a. ein gewisser Pod und Cokely genannt werden, zu Privatvorstellungen einzuladen, wurde von vielen vornehmen Familien des Landes als zum guten Ton gehörend nachgeahmt. Selbst Theaterdichter von Bedeutung verschmähten es nicht, für die Puppenbühnen zu schreiben, wie dies beispielsweise von dem zur Zeit Jakobs I. lebenden Thomas Dekker als ziemlich sicher gilt.

Ben Johnson, dem wir eine Reihe wertvoller Mitteilungen über die innere Einrichtung und das Technische der alt-englischen Marionettenbühne verdanken, läßt in seiner Bartholomew fair einen seiner Zeit angeblich sehr beliebten Puppenspieler namens Lanthorn Leatherhead auftreten, welchem er die Worte in den Mund legt: „Ja, Jerusalem war ein herrlicher Gegenstand und Ninive auch, und die Stadt Norwich und Sodoma und Gomorrha

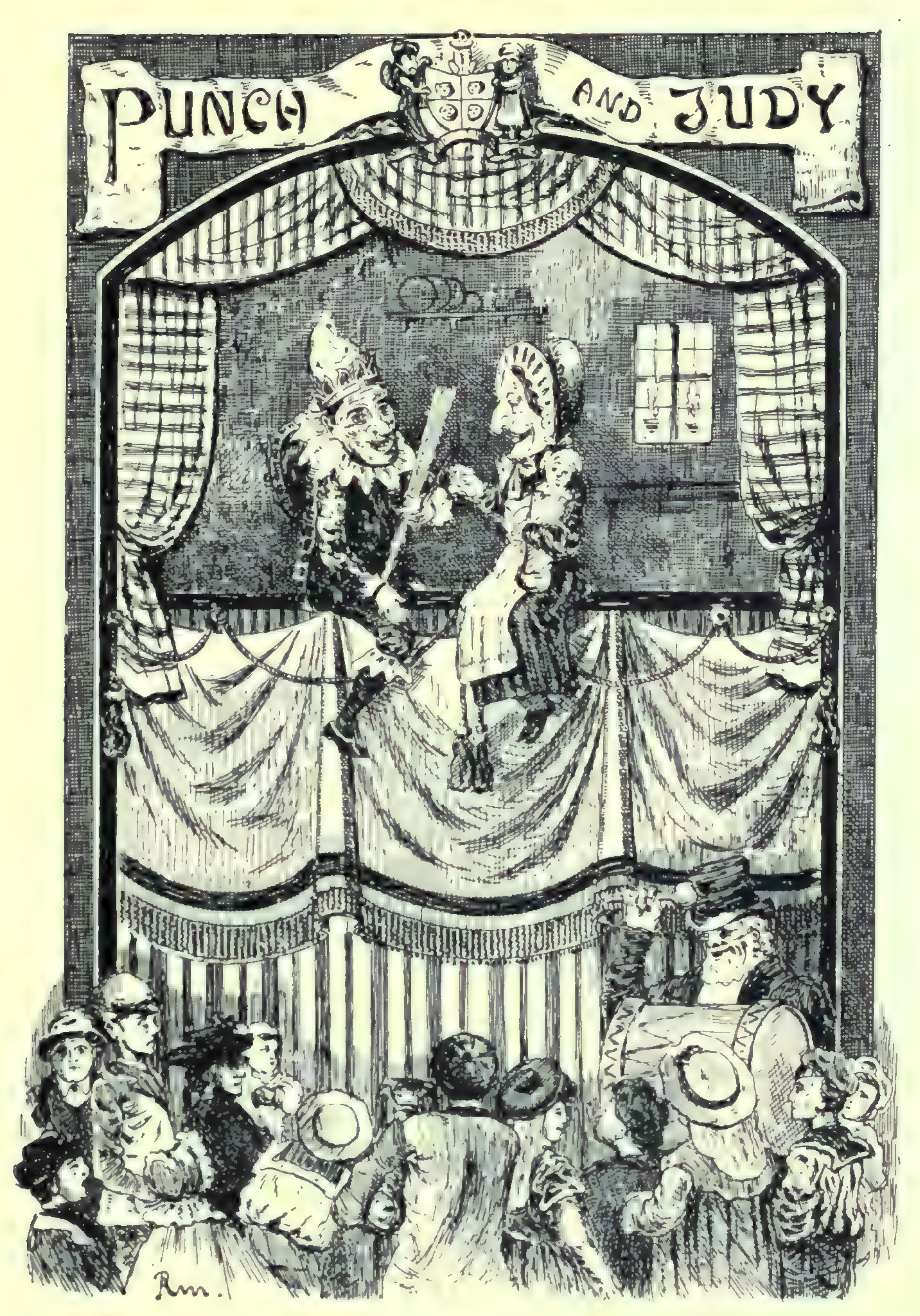
mit dem Aufruhr der Lehrjungen und der Erstürmung der lüderlichen Häuser am Fastnachtsdienstag, aber die Pulververschwörung erst! Die ließ förmlich Geld regnen. Ich nahm 18—20 Pence von jeder Person ein und konnte an einem Nachmittag das Stück neunmal geben. Nein, nichts zieht mehr als die aus der Geschichte unserer inneren Zwistigkeiten hergenommenen Stücke, diese Süjets sind leicht zu verstehen und Jedermann bekannt." Einen integrierenden Teil der alten Puppenkomödien bildeten die heute noch in etwas veränderter Form fortlebenden sogen. „Maskenspiele", die entweder mit der Handlung verbunden waren oder am Schlusse des Stückes von den Marionetten als ein in sich abgeschlossenes, für sich allein bestehendes Spiel dargestellt wurden. „Dieses Maskenspiel — sagt Flögel in seiner Geschichte des Groteskkomischen — besteht nämlich aus fünf Tableaux oder Motions, die hinter einem Transparent ganz wie ein chinesisches Schattenspiel vor den Augen der Zuschauer vorbeipassieren. Der Puppenspieler, in der Hand ein mit Silber beschlagenes Stäbchen und die Pfeife (whistle of command) steht vor dem Vorhange und berichtet zuerst im allgemeinen ganz kurz den Zuschauern den Gang des Stückes, hierauf zieht er den Vorhang weg, nennt jede auftretende Person bei ihrem Namen, zeigt mit seinem Stäbchen die verschiedenen zur Handlung gehörigen Bewegungen seiner Schauspieler und erzählt nun weitläufiger den Verlauf derselben. Ein zweites Maskenspiel, welches Ben Johnsons Bartholomew fair beschließt, ist dagegen ganz verschieden, denn hier sprechen die Puppen selbst, d. h. durch einen hinter den Kulissen versteckten Mann, der übrigens ebenso gut wie der vor der Bühne stehende, den Namen Interpreter führt." Ihrer Ökonomie nach sind diese Maskenspiele dem von uns an betreffender Stelle ausführlich wiedergegebenen Puppenspiel im Don Quijote ähnlich, wie auch ihre Verwandtschaft mit den seiner Zeit in Frankreich außerordentlich beliebten „Ombres chinoises" sehr leicht nachzuweisen ist.

Nach der zweiten englischen Revolution vom Jahre 1688, die im britischen Reiche eine Ära geistiger Umwälzung auf allen Gebieten inaugurierte, trat die englische Marionettenbühne in eine neue Phase ihrer Entwickelung, indem auf derselben Punch, der seine Herkunft unzweifelhaft von dem französischen Polichinell, einen Namen, den die anglikanische Sprache in Punchinell umformte, ableitete, zum ersten Male dem hochverehrten Publiko seine Reverenz machte. Das genaue Geburtsdatum dieses unverwüstlichen Spaßmachers, der bis auf den heutigen Tag der Nationalclown der Engländer geblieben ist, anzugeben, sind die Register nicht imstande, unleugbar aber hat er schon unter Jacob II.

Ambulantes Puppentheater im Osten von London.

existiert, da zu dessen Zeit ein gewisser Philips, seines Zeichens Geigenspieler, als ein sehr witziger Punchdarsteller gerühmt wird. Der berühmte Addison, damals Student am Magdalenen College zu Oxford, begrüßte das Erscheinen Punchs auf der Stätte seiner Wirksamkeit mit einem schwungvollen lateinischen Gedicht, Machinae gesticulantes betitelt. Er beschreibt ihn als eine Puppe, die wie ein Riese über ihre kleinen Kollegen hervorragt, mit rauher Stimme poltert, einen ungeheuren Höcker und unbändigen Bauch hat, die Zuschauer und die Handlung durch unzeitiges Gelächter stört, dabei weidlich schimpft, aber doch als ein ziemlich gutmütiger Kerl erscheint, dessen Humor zwar scharf aber nicht verletzend ist. Bis zu welchen Leistungen die englische Marionettenbühne sich damals verstieg, darüber gibt uns ein Anschlagzettel aus dem Jahre 1702, den das British-Museum als ein wertvolles kulturhistorisches Dokument aufbewahrt, Aufschluß. Derselbe hat folgenden Wortlaut: „In Crawleys Puppenbude, der Schänke zur Krone gegenüber in Smithfield, wird man während der ganzen Dauer des Bartholomäusmarktes eine kleine Oper aufführen, betitelt die alte Weltschöpfung, neu aufgelegt und mit der Sündflut Noäh vermehrt. Mehrere Fontänen werden während der Vorstellung Wasser speien; die letzte Szene wird darstellen, wie Noah mit Familie und allen Tieren Paar und Paar aus dem Kasten steigt und alle Vögel in der Luft werden sich auf Bäumen wiegen; über der Arche wird die Sonne zu sehen sein, wie sie in herrlicher Weise aufgeht u. s. w. Endlich wird man mit Hilfe verschiedener Maschinen den gottlosen Reichen aus der Hölle steigen und den Lazarus in Abrahams Schoß getragen sehen. Verschiedene Personen werden Jiggs, Sarabanden und Kontretänze zur allgemeinen Bewunderung der Zuschauer aufführen und Squire Punch und Sir John Spendall werden dabei ihre lustigen Späße machen. Den Schluß wird eine Gesangunterhaltung und ein Schwertertanz von einem achtjährigen Kinde aufgeführt bilden." — Wenngleich dieser Zettel viel Marktschreierisches enthalten dürfte, so erlaubt er doch im allgemeinen ziemlich günstige Rückschlüsse auf die Ausbildung der damaligen Marionettenbühne Englands; die hölzernen Akteure waren nicht ohne Kunst verfertigt, sie hatten alle bewegliche Glieder und aus dem Scheitel ihrer Köpfe ging eine Art metallener Schaft, welcher alle Drähte in der Hand des sie dirigierenden Puppenspielers vereinigte.

Witziger und origineller noch in seinen Darbietungen als der vorhin erwähnte Crawley war der von dem Dichter Addison protegierte buckelige Marionettendirektor Powell, zum Unterschied von dem berühmten Schauspieler



Kinder-Punch-Theater.

gleichen Namens Powell junior genannt, der im Jahre 1713 unter den kleinen Galerien von Convent-Garden das Punch-Theater gründete, in dem er vollständige Puppenopern zur Aufführung brachte, die auf die ganze Londoner Bevölkerung eine außerordentliche Anziehungskraft ausübten und sich als Kassenstücke ersten Ranges erwiesen. Der witzige und erfindungsreiche Mann, der, vielleicht mit Beihülfe seines Freundes Addison, die Geißel seines Spottes lustig über alle Gesellschaftsklassen schwang, improvisierte seine Stücke gewöhnlich und ließ sie nachher mit Zutaten vermehrt drucken. Der Titel einer seiner Puppenopern ist uns noch erhalten geblieben, er lautet: Venus and Adonis or the triumphes of love by Martin Powell, a mock opera, acted in Punch's Theatre in Convent Garden 1713".

Powells große Erfolge verleiteten eine Anzahl seiner Konkurrenten zu den gewagtesten Unternehmungen, die Puppenbühne, bis dahin die Vermittlerin und Pflegerin des gesunden Volkswitzes und bis zu einem gewissen Grade der Sittenspiegel ihrer Zeit, sollte nun mit einem Male auf ein höheres künstlerisches Niveau gehoben werden, und die Leiter der Marionettentheater hatten nichts geringeres im Sinn, als mit den großen Bühnen in Wettbewerb um die Gunst des Publikums zu treten. Dementsprechend wurde die Zahl der Figuren bedeutend vermehrt, die ganze technische Einrichtung der Szene verändert, und vor allem suchte man den Ernst der künstlerischen Absichten dadurch zu betätigen, daß man Punch und das heitere Milieu, in dem diese persona grata sich bewegte, ausschloß und tragische oder wenigstens philosophisch-moralische Stücke den Platz der früheren Possen und Schwänke einnehmen ließ.

Ein gewisser Henry Rowe wagte es sogar, Shakespearesche Stücke mit fast mannshohen, glänzend ausstaffierten Marionetten aufzuführen, wobei ihm dank seiner bemerkenswerten rezitatorischen Fähigkeiten der Erfolg allerdings nicht fehlte.

H. Fielding, Dickens Vorgänger in der lebenswahren Widerspiegelung des englischen Lebens, welch ersterer in seiner Jugend eine Posse schrieb, in der eine Puppenkomödie eingeschaltet war, macht sich in seinem trefflichen Roman „Tom Jones" über jene mit dem Charakter eines volkstümlichen Unterhaltungsinstitutes unvereinbare Richtung lustig, indem er seinen Helden mit dem Direktor eines Puppentheaters zusammenführt, welcher sich etwas darauf zugute tut, Punch und dessen lustige Satelliten von seinen Aufführungen ausgeschlossen zu haben. Jones entgegnet darauf: „Ich möchte Euren Beruf um keinen Preis herabsetzen, aber es hätte mich immerhin gefreut, meinen alten Freund Punch

bei Euch wiederzufinden; und ich denke, Euer Puppentheater ist durch seine Vertreibung nicht gefördert, sondern im Gegenteil verdorben worden", eine Meinung, der indes der Direktor aus Gründen einer höheren Ästhetik nicht beitritt. Wer erinnert sich bei diesem charakteristischen Moment in der Geschichte der englischen Marionettenbühne nicht an die Verbrennung Hanswursts durch Gottsched und die Neuberin, der indes trotz aller Bannsprüche und Strangulationen in effige, ebenso wie sein Bruder und Geistesverwandter Punch, in der Bekundung seiner unverwüstlichen Lebenskraft bis auf den heutigen Tag derselbe geblieben ist.



Punch und seine Familie. Nach einem älteren Holzschnitt.

Zu den Reformatoren der englischen Puppenkomödie gehört auch eine Frau, die 1760 gestorbene unglückliche Charlotte Charke, die Tochter des Dichters und Schauspielers Colley Cibber, die ihrer vielversprechenden Laufbahn als Bühnenkünstlerin entsagte, um in James Street ein großes Puppentheater zu errichten, das aber durch den notorisch liederlichen Lebenswandel seiner Besitzerin gänzlich in Verfall geriet, so daß diese schließlich froh war, in einer Marionettenbude unteren Ranges als Gehülfin Unterschlupf zu finden.

Bedeutender und fester begründet als das kurzlebige Unternehmen der Charlotte Charke war das prachtvoll ausgestattete Patagonian-Theatre in Exeter-Change und nicht minder das 1763 in London gegründete, durch die Schönheit und den kunstvollen Mechanismus seiner Figuren berühmte „Fantoccini-Theatre“, zu dessen Bewunderern auch Männer von Geist, wie der gelehrte Kritiker Samuel Johnson gehörten.

Bis zu dieser Zeit — sagt Friedr. Ebeling — ist und bleibt Punch oder Punchinello immer noch der gutmütige Bruder Lüderlich, der gern Krawall macht und zuweilen ziemlich roh ist, und erst gegen Ende des 18. oder zu Anfang des 19. Jahrhunderts wird aus ihm jener Don Juan und Blaubart, als welcher er in einem Lieblingsstücke des englischen Volkes, the tragical comedy of Punch and Judy, das nach einer komischen Volksballade aus den Jahren 1790—1793 verfertigt ist, erscheint. In diesem Stücke ermordet Punch in einem Anfall von Eifersucht Frau und Sohn, flüchtet nach Spanien, wo er in die Kerker der Inquisition gerät und sich nur mit Hülfe eines goldenen Schlüssels aus denselben befreit, dann greift ihn die Armut, in deren Gefolge sich die Verschwendung und Faulheit befinden, in Gestalt eines schwarzen Hundes an, er aber schlägt sie in die Flucht und bekämpft ebenso glücklich die Krankheit, welche sich ihm als Arzt verkleidet naht; endlich will der Tod sich seiner bemächtigen, allein er schüttelt den alten Knochenmann so derb, daß er ihm endlich einen tödlichen Schlag versetzt.“

Noch mancherlei Wandlungen mußte Englands lustigster und populärster Typus durchmachen, ehe der heutige Punch aus ihm wurde, der von dem ihm zuerteilten Privilegium eines öffentlichen Kritikers den uneingeschränktesten Gebrauch macht.

Zu Anfang des 19. Jahrhundert erschien Lord Nelson, der Sieger von Abukir, fast allabendlich auf jedem größeren Punch-Theater. Eine Unterhaltung zwischen dem berühmten Admiral und dem lustigen Clown hatte folgenden Wortlaut: „Komme auf mein Schiff, mein lieber Punch und hilf mir, die Franzosen anzugreifen. Wenn du willst, mache ich dich zum Kapitain oder Kommodore“. „Niemals, niemals“, gab Punch zur Antwort, „ich getraue mich nicht, denn ich fürchte, auf hoher See zu ertrinken“. „Aber hege doch nicht eine solch lächerliche Furcht, entgegnete der Admiral und denke daran, daß derjenige, welcher seit seiner Geburt dazu bestimmt ist, gehängt zu werden, niemals ertrinken kann.“

Während einer seiner Bewerbungen um einen Sitz in Westminster wurde dem bekannten englischen Politiker Sir Francis Burdett auch die Ehre zuteil dem Publikum des Marionettentheaters vorgeführt zu werden. Der Baronnet verabsäumte nicht, sich auch der Gunst Misters Punch zu versichern und fragt diesen herablassend: „Für wen stimmen Sie denn, mein lieber Punch?“ „Das weiß ich nicht“, gibt der Befragte zur Antwort. „Wenden Sie sich an meine Frau, alle Regierungsangelegenheiten überlasse ich Mistreß Judit“. „Daran tun Sie sehr wohl“ bemerkt lächelnd Sir Francis. „Und was meinen Sie, verehrte Mistreß Judit? Ah bei Gott, welch ein nettes kleines Püppchen Sie da tragen“ fügte er hinzu, Punchs Sohn erblickend. „Ich wünschte, daß das meinige ihm gliche.“ „Ach, das könnte leicht der Fall sein“, erwiderte Frau Punch, „haben Sie doch mit meinem Manne eine auffallende Ähnlichkeit. Dieselbe große Nase, dasselbe Kinn.“ „Das ist die Wahrheit, meine liebe Mistreß, aber Lady Burdett hat mit Ihnen leider keine Ähnlichkeit“, sagte Sir Francis, den Kleinen herzend. „Ah, diese niedliche kleine Krabbe, ich hoffe, daß sie sich der besten Gesundheit und eines guten Stuhlganges zu erfreuen hat.“ „Des dürfen Sie versichert sein“, gibt die glückliche Mutter



Mr Punch und sein Sohn.

geschmeichelt zur Antwort, und man kann sich leicht denken, daß sie nicht den mindesten Anstand nahm, einem so liebenswürdigen Kandidaten, die Stimme ihres Mannes zuzusichern. —

Ob der vielberufene Punch nun in dem nach ihm benannten weltbekannten Witzblatt seine Stimme vernehmen läßt, oder ob er aus dem Puppenschaukasten heraus seine Getreuen amüsiert, er ist immer derselbe dreiste, witzige und schlagfertige Bursche, der die Pfeile seines Spottes auf alles richtet und der für jede gespannte Situation das erlösende Wort zu finden weiß. Aber noch mehr, in Punchs kalter Überlegenheit gepaart mit andern rationalistischen Eigenschaften finden die Engländer ein gutes Stück ihres eigenen Wesens wieder, Ursachen, welche seine große Beliebtheit und Popularität hinreichend erklären. Sehr richtig bemerkt daher Maindron in seinem Werke: „Marionnettes et Guignols“ unter Bezugnahme auf dieses gegenseitige Verhältnis: „Les Anglais trouvent dans le cruel sang froid qu'il apporte à tous ses actes (Punch), la caractéristique du genie de leur nation. La persévérance, son entêtement plutôt leur semble être la qualité maitresse qu'ils doivent exiger de lui et d'euxmêmes.“



XII.

Die Puppenspiele in Deutschland.





Ursprung des deutschen Puppenspiels. Kobold und Tattermann. Hugo von Trimberg. Das Tokken-Spiel. Älteste deutsche Puppenspiele. Aufschwung derselben zur Zeit des 30jährigen Krieges. Ausländische Puppenspieler in Deutschland. Michael Daniel Treu und sein Repertoir. Die Metamorphosen. Zigeuner-Puppentheater in Deutschland. Gepflogenheiten der Puppenspielerzunft. Die Puppenspiele in Hamburg. „Öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea". Hochfürstl. Brandenb. Baireuth- und Onolzbachische privilegierte hochdeutsche Komödianten in Hamburg. Reibehand. E. H. Freese. Pierre und Degabriel mit ihrem verbesserten Puppentheater. – Die Puppenspiele in Berlin. Sebastian di Scio und seine Faustaufführung im Jahre 1705. Die Gesellschaft Schütz und Dreher. Sensationeller Erfolg ihrer Vorstellungen. Ursprung und Entwickelung des Puppenschauspiels Dr. Faust. Ein Theaterzettel vom Jahre 1807. Berliner Weihnachtskomödien. Don Carlos, Infanterist von Spanien. Berliner Puppenspieler in der Neuzeit. Die Puppenspiele in Frankfurt am Main. Goethe und das Puppenspiel. W. Herrmann und das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Der Puppenspieler Geißelbrecht. Sein Theater und sein Repertoir. — Die Puppenspiele in München. Karl Wilhelm von Heydeck und sein Puppentheater. Gründung des Schmidschen Puppentheaters. Wachsender Ruf desselben. Graf Franz Pocci. Das neuerbaute Marionettentheater in der Blumenstraße zu München. Einrichtung, Ausstattung und Repertoir desselben. Das Puppenschauspiel: „Der Prinz als Narr oder der geheimnisvolle Zauberspiegel." - Die Puppenspiele in Köln. Gründung des „Kölner Hänneschen-Theaters" durch Christoph Winter im Jahre 1802. Die dreiteilige Bühne. Die Zwischenaktspossen. Hänneschen als Lokalsatiriker. Winters künstlerische Praxis. Seine Nachfolger. Das Hänneschen-Theater von Millowitsch. Fritz Hönigs Puppenspiele. „Et Kirmesgeld", ein Faxenspiel. — Die Puppenspiele in Österreich. Beliebtheit derselben in der ganzen österreichischen Monarchie. Josef Haydn und das Puppentheater des Fürsten Esterhazy. Der böhmische Puppenspieler Mathias Kopecky. Deutsche Puppenspiele von Richard Kralik und Josef Winter. Der bayrische Hiesel. Die erzieherische Bedeutung der Puppenspiele.

Das deutsche Puppenspiel, das alles, was die Seele unseres Volkes sowohl nach der ernsten wie heiteren Seite hin bewegt, getreulich widerspiegelt und das an der Erziehung der breiten Masse einen weit größeren Anteil hat, als man gemeinhin annimmt, reicht mit seinen Uranfängen bis in die heidnische Zeit zurück, wo uns seine ersten bescheidenen Spuren in Gestalt jener kleinen, roh aus Holz geschnitzten Hausgötzen entgegentreten, in denen unsere Vorfahren die Symbole gewisser unsichtbarer Kräfte erblickten, denen sie am heimischen Herde eine stille Verehrung bezeugten.

Wie so mancherlei dem heidnischen Kultus entsprungenen, später nach christlichen Anschauungen umgemodelten Bräuche, so übernahm das frühe Mittelalter auch diese grotesken Holzpuppen, für welche die Namen „Kobold" und „Tattermann" im Gebrauch kamen. Man wies diesen kunstlosen Gebilden, die vielleicht anfangs noch die Rolle eines Schutzgeists spielten, einen Platz auf dem Kamine an, und die in Minneliedern vorkommenden Bezeichnungen „hölzerner Bischof", „buchsbaumener Küster" und ähnliche Wendungen dürften sich direkt auf diesen seltsamen Hausschmuck beziehen.

Allmählich begannen Kobold und Tattermann aus ihrer Passivität in eine aktive Tätigkeit überzugehen, indem sie, an Drähten gezogen, beim wirklichen Puppenspiel zur Verwendung gelangten. An diese Art von Puppen denkt der deutsche Minnesänger Hugo von Trimberg, wenn er in seinem bekannten Lehrgedicht „Der Renner" von jenen vagierenden Gauklern und Jongleuren des 13. Jahrhunderts berichtet, welche dergleichen Figuren stets unter dem Mantel bei sich trugen, um damit die Menge zu ergötzen. Ein Jahrhundert später taucht in den Liedern der Minnesänger für Puppe das Wort Tocha oder Docha auf, wie unter anderm aus dem Lobgedicht Ulrichs von Türheim auf Wilhelm den Heiligen hervorgeht, wo der Dichter ausruft:

Der Warlde Wroude ist Tokken-Spiel.

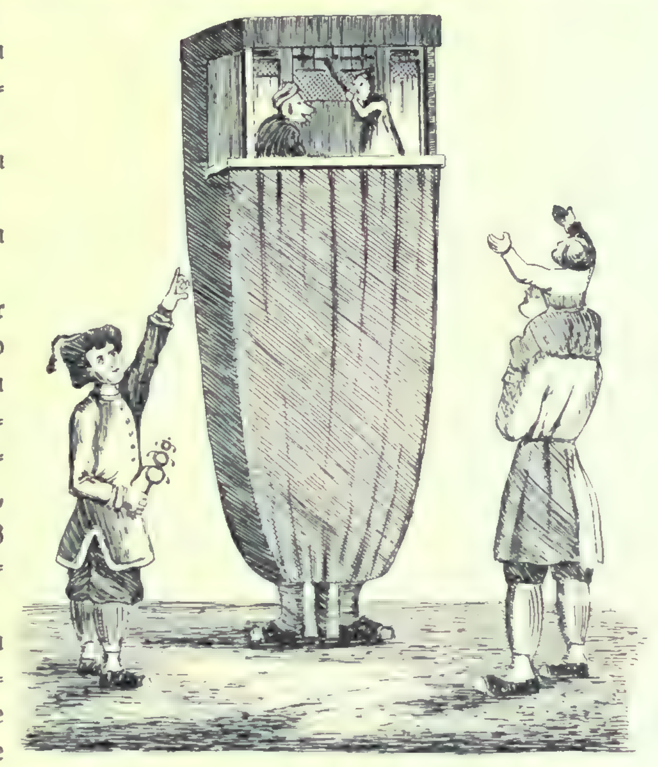
Und der Dichter Sigeherr, dessen kraftvolle Töne weithin durch die deutschen Lande erklangen, ruft aus, indem er auf die ungebührliche Einmischung des Auslandes bei den Kaiserwahlen hindeutet:

Als der Tokken spilt der Wälsche mit tutschen Vürsten.

Bemerkenswert ist auch eine Stelle in Prätorius „Weltbeschreibung", die auf die Puppenspiele Bezug nimmt, von denen gesagt wird, es seien:

„Närrische Gauklers Zelte, wo der alte Hildebrand und solche Possen mit Docken gespielt werden, Puppen Comedien genannt."

Wir ersehen aus dieser ziemlich abweisenden Bemerkung des anscheinend pedantischen Gelehrten, daß also auch das Hildebrandslied für die ältere Puppenbühne einen dankbaren Stoff lieferte, ein Umstand, der zu der Folgerung berechtigt, daß ebenfalls die Helden der Edda und der Nibelungensage wohlbekannte Erscheinungen des mittelalterlichen Tokkenspiels gewesen sind.



Marionettentheater aus dem 17. Jahrhundert.

Später unter der Einwirkung der oft so großartig sich gebenden Mysterien, der allerwärts bekannten automatischen Krippenspiele, sowie unter dem Einfluß des in seiner Entwickelung allmählich fortschreitenden geistlichen Dramas, das dem profanen Schauspiel die Wege ebnete, traten die biblischen Stücke wie: „Der Sündenfall", „Goliath und David", „Judith und Holofernes", „Haman und Esther", „Der verlorene Sohn", „König Herodes", „Die Enthauptung Johannes", „Die Zerstörung Jerusalems" und ähnliche auf der Puppenbühne in den Vordergrund, und endlich mögen die von schweizer und süddeutschen Dichtern inaugurierten „Fastnachtspiele" zu der Entwickelung des humoristischen Elements in den Puppenkomödien den Anstoß gegeben haben, wenngleich es höchst wahrscheinlich ist, daß auch in den älteren Stücken komische oder wenigstens groteske Figuren in Aktion traten, wie dies bekanntlich auch bei den Mysterien der Fall war.

Zurzeit des dreißigjährigen Krieges nahm das Puppenspiel in Deutschland einen außerordentlichen Aufschwung. Der schnelle Wechsel der Verhältnisse und die dadurch hervorgerufene allgemeine Unsicherheit waren die Ursache, daß die wandernden Schauspielertruppen sich nicht halten konnten, sie lösten sich auf und an ihre Stelle traten nun die Puppenspieler mit ihrem viel kleineren und daher weniger kostspieligen Apparat, die es waren, die in jenen ernsten gefahrdrohenden Zeiten den Sinn für szenische Darstellungen im Volke lebendig erhielten. Zweifelsohne waren es die rührendsten und erhabensten, den alten Balladen und Volksbüchern entnommenen Sujets, welche sie der Menge vorführten, aber ebenso sicher ist es auch, daß Hanswurst, dessen Urahn uns bereits vor zweitausend Jahren in dem Vidûsaka der Indier begegnet, auf der deutschen Bühne damals bereits dominierte und sich auch unter dem Namen Pickelhäring, wenn auch nicht immer in empfehlenswerter Weise bekannt gemacht hatte, sich in diesen Komödien, mochten sie nun geistlicher oder profaner Natur sein, sehr hervortat und daß hauptsächlich seine Mitwirkung es war, welche die Zuschauer zu den Vorstellungen lockte.



Hanswurst (nach einem Münchener Original).

Selbst als nach dem Friedensschlusse zu Münster mit der wiederkehrenden Ordnung der Dinge auch das deutsche Theater allmählich zu neuem Leben erwachte, vermochte dieses die Puppenspiele nicht aus der Gunst der Menge

zu verdrängen, und aus England, Frankreich, Holland, Italien, ja selbst aus dem fernen Spanien fanden sich unternehmende Marionettenspieler in Deutschland ein, die mit ihren allerdings häufig höchst kunstvoll gearbeiteten kleinen Akteuren daselbst Geld und Ruhm in Fülle einzuheimsen hofften. Berühmte italienische Marionetten, sogenannte Fantoccini, lernte Frankfurt am Main schon im Jahre



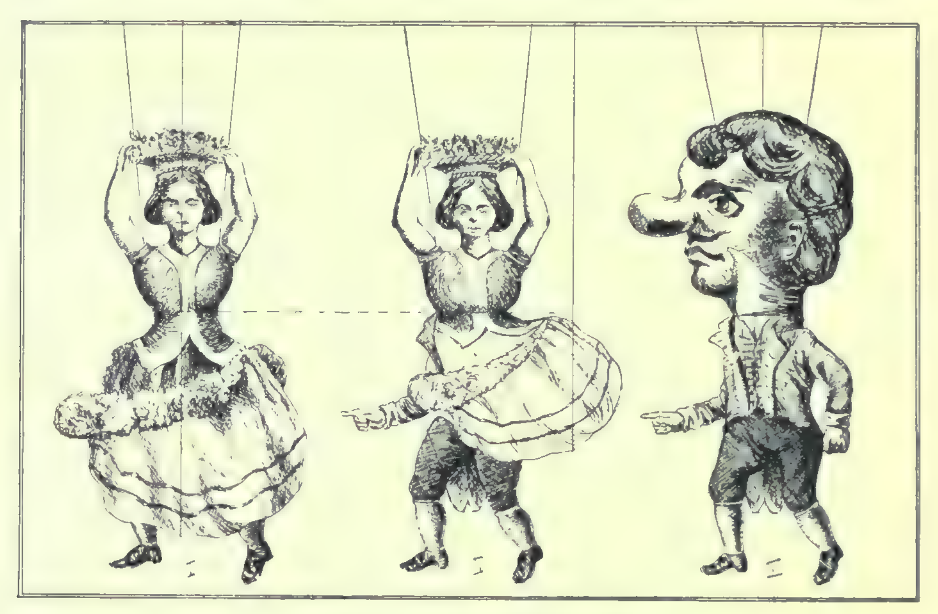
Kasperle empfängt Quirlewatsch, Gesandten des Maurenkönigs Bummelbux I.
(Aus Kaspars lustige Streiche, Frankfurt).

1657 kennen, wo dieselben großes Erstaunen hervorriefen, und in Wien errichtete ein gewisser Peter Resonier 1667 auf dem Jüdenmarkt sein italienisches Puppentheater, um sich mit demselben vierzig Jahre lang in der alten Donaustadt erfolgreich zu behaupten.

Um ihren Vorstellungen mehr Reiz und eine größere Anziehungskraft zu geben, verlegten sich manche Puppenspieler der damaligen Zeit gleichzeitig auch auf andere Künste. So heißt es zum Beispiel in einem alten Dresdener Hofkalender: „Im Jahre 1644 den 8. Mai haben die fürstlichen Durchlauchten in der durchl. Prinzessin Sommergemach die Gaukler von Freyberg springen lassen, ein Bären tanzen mit den Puppen agieren und eine Fechtschule ge-

halten." Und ferner: „Den 9. Oktober 1646 sind J. Churf. Durchl. von Freyberg nach der Moritzburg verreiset, haben auch daselbst in der durchl. Prinzessin Sommergemach die freybergischen Springer eine Comödia von Erschaffung der Welt mit den Puppen gespielet und hernach drei Correnten getanzt."

Ein anscheinend sehr leistungsfähiger Mann war jener Michael Daniel Treu, der mit seinem Figurentheater 1666 nach Lüneburg kam und dort folgende „Demonstratio actionum" einreichte: 1. Die Historia von der Stadt



Deutsche Verwandlungs-Marionetten.

Jerusalem mit allen Begebenheiten und wie die Stadt zerstöret wird naturel durch sonderliche infentiones öffentlich auf dem Theatro präsentiert. 2. Von dem Konnich Liar auß Englandt, ist eine materien worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen Ihre Elderen wird gestraffet, die gehorsamkeit aber belohnet. 3. Von Don Baston von Mongado, eine spanische Begebenheit wird sonst genannt: der streit zwischen Ehr und Liebe. 4. Von Alexander de medicis ist auch eine materie von wohlgestalten reden und schenen präsentationen. 5. Die bekannte Historien von Josepho, welche aufs neueste von einem vornehmen poiten aufgesetzt ist. 6. Von Sigismundo oder dem Tyrannischen Printz von Polen. 7. Von dem verwirrten Hoff von Cicilien, mit wohlgesetzten reden aus dem holländischen übersetzet. 8. Von Orpheo, in welcher materien ein

höllischer Fluß repraesentiret wird. 9. Von Tito Andronico, welches eine schöne romantische Begebenheit mit schöner Außbildung. 10. Von Tarquino. 11. Von Konnich Eduardo tertio aus Engelandt, wird sonsten genannt: Der bekläglicher Zank. 12. Von der parisischen Hochzeit. 13. Von Don Hieronimo Marschalk in Spanien. Und andern dergleichen Vielmehr, welche auf das schönste sollen aufgeführet werden. 14. Der streit zwischen Arragonien und Cicilien. 15. Eine Materien wird genanndt: Der kluge Hoffmeister. 16. Von Aurora und Stella. 17. Von Carel undt Cassandra. 18. Von Doktor Johanni Fausto. 19. Von Piron aus Frankreich. 20. Von General Wahlstein. 21. Von dem Einzug des jetzigen Konniges in Engelandt. 22. Der Geist von Krumwell. 23. Von der beständigen Lugretia. 24. Von der Enthaubtung Johannis. 25. Von dem tyrannischen Konnich Neron." –

Derselbe Michael Daniel Treu, der sein Publikum anscheinend so wohl zu unterhalten verstand, brachte, wie Trautmann in den Jahrbüchern für Münchener Geschichte mitteilt, in den Jahren 1681–1685 am bayrischen Hof mit seinem Puppentheater 22 verschiedene Stücke zur Aufführung, worunter auch: „Teutsche Comedi Johann Faustus", wobei die Bezeichnung „Teutsche Comedi" zweifellos den Unterschied zwischen der englischen Fausttragödie Marlowe's nachdrücklich hervorheben soll.

* * *

Zu den viel angestaunten Merkwürdigkeiten der deutschen Puppenbühne gehörten auch die jetzt noch hin und wieder erscheinenden Metamorphosen, bemalte Figuren grotesker Art, welche durch einen einfachen Klappenmechanismus sich im Augenblick veränderten d. h. einen andern Typus zeigten. Besonders berühmt waren die Verwandlungspuppen eines gewissen Franz Genesius, Mechanikus und Marionettenspieler, welcher mit seinem „Metamorphosen-Kunst- und Welttheater" lange Zeit Deutschland und Holland bereiste. Ein umfangreiches, gut gewähltes Repertoir verschaffte den Vorstellungen des Genannten großen Zulauf, um so mehr als seine hübsch ausstaffierten Puppen sich durch einen vortrefflichen Mechanismus auszeichneten. Dieselben schossen aus Flinten und Pistolen, schenkten Wein aus Flaschen in Becher, zogen den Degen aus der Scheide, und dergl. und namentlich erwies sich Kasperle als ein wahres Wunder von Gelenkigkeit.

Auch Zigeunertruppen mit gut gearbeiteten und gefällig kostümierten Marionetten waren in Deutschland nicht selten, doch bezieht sich unsere dem Werke Donau-Bulgarien von F. Kanitz entnommene Abbildung auf eines jener

primitiven, von Instrumentalmusik begleiteten Marionettenspiele, wie man ihnen in den dörflichen Bezirken der Donauländer heute noch häufig begegnet.

Die folgenden Abschnitte werden zeigen, welch einer hohen Blüte das deutsche Puppenspiel einst, als es noch in seiner ganzen Ursprünglichkeit bestand, sich zu erfreuen hatte. „Die Puppenspieler — sagt Karl Engel — bildeten eine förmliche Zunft, hatten ihre bestimmten Gebräuche, Gesetze, Üblichkeiten, von denen man nicht abging. Alles was die darzustellenden



Deutsche Verwandlungs-Marionetten.

Theaterstücke und deren Ausführung anbelangte, mußte traditionell überliefert sein. Kein Stück durfte aufgeschrieben sein, sondern man mußte es wörtlich auswendig wissen und es vom „Hören" gelernt haben, nicht nur einzelne Rollen, sondern das ganze Stück mit allen zu merkenden Szenerien, Dekorations- Requisiten- und Maschinenmeister-Vermerken mußte man im Gedächtnis haben, um jederzeit nach Bedarf, jede Funktion bei der Aufführung übernehmen zu können. Wer dies nicht vermochte, galt nicht als vollbürtig. Der Neuling im Puppenspiel mußte seine wohlgemessene Lehrzeit bestehen, bevor er es unternehmen durfte, „mitzureden". Nicht nur das Anhören des Stückes während der Vorstellung diente zum Lernen, sondern es wurden auch förmliche Lehr-



Puppenspieler hinter der Scene (nach einer älteren Darstellung).

stunden gehalten. Der Direktor nahm im Kreise seiner Lehrlinge Platz und rezitierte ihnen nun ein oder das andere Stück vor, mit allen Nebenbemerkungen von Anfang bis zu Ende. Die aufmerksam lauschenden Hörer sprachen lautlos, nur die Lippen bewegend, die Worte des Meisters nach, um sich die Redesätze recht fest einzuprägen. Um das Gewirr der Fäden zur Dirigierung der Puppen besser und freier handhaben zu können, ist das Sprechen der Rollen aus dem Gedächtnis allerdings von großer Wichtigkeit; aber dennoch ist wohl nicht an schriftlicher Aufzeichnung der Theaterstücke zu zweifeln, und die „Prinzipale" hüteten dieselben wie einen Schatz. Bei den meisten heutigen Puppenspielern wenigstens ist es Sitte, daß obgleich die Spieler ihre Stücke auswendig wissen, sie dennoch ein Manuskript auf dem Lesepulte zur Hand haben."

Hamburg.

In der freien Stadt Hamburg haben die Marionetten zu allen Zeiten eine sehr freundliche Aufnahme gefunden, und in seiner im Jahre 1794 erschienenen Hamburgischen Theatergeschichte hat Joh. Friedr. Schütze sich anscheinend mit Liebe der Aufgabe unterzogen, dem Wesen der dortigen Puppenbühne nachzuforschen und auf diese Weise deren Anteil am geistigen Leben der alten Handelsstadt während mehrerer Jahrhunderte klar zu legen.

Aus dem Jahre 1698 liegt die Mitteilung vor, daß in Hamburg in einer Bude auf dem Großen Neumarkte „mit großen Posituren herrliche Aktiones z. B. Fausts Leben und Tod schaugegeben wurden." Ein besonderes Vergnügen wurde den zahlreichen Liebhabern des Puppenspiels in genannter Stadt zu Theil als im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts „königlich dänische privilegierte Hofakteurs" mit Figuren in „properer und neuer Kleidung" im Gasthofe zum wilden Mann ihre Stücke aufführten, die, wie die Zettel besagten, auch von „vollkommener Instrumentalmusik" begleitet waren". Unter anderem gelangte auch die „Öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea" zur Darstellung, eine der ältesten und beliebtesten geistlichen Possen, die, wie Flögel in seiner Geschichte der komischen Literatur bemerkt, bereits 1412 auf dem Markte zu Bautzen aufgeführt wurde. Keine unter den zahlreichen Märtyrinnen, die in natura oder in effigie hingerichtet wurden, hat aber so viel leiden müssen, wie die arme Marionette „Fräulein Dorothea" in Hamburg. Denn dem Publikum gefiel die Enthauptung dieser Bekennerin so gut, daß es dieselbe jedesmal da capo verlangte, worauf der gefällige Theaterdirektor

nicht ermangelte, durch eine nochmalige Absäbelung des inzwischen wieder aufgesetzten Jungfrauenhauptes den Wünschen seines geschätzten Zuschauerkreises Befriedigung zu verschaffen. An dieser Dorothea scheinen überhaupt die guten Hamburger sich nicht haben satt sehen können, denn auch im Jahre 1705 ließ zu Hamburg auf dem Ellernsteinweg, in der Fechtschule, ein wie der Zettel besagte: „vortrefflicher Marionettenspieler mit großen Figuren und unter lieblichem Gesange die Dorothea enthaupten, den verlohrnen Sohn Trebern fressen, sowie einen Harlekin sich in einer lustigen Wirtschaft zeigen".

Anderer Art waren die Überraschungen, mit welchen 1737 französische Marionettenspieler aufwarteten, indem sie mit vorzüglich gearbeiteten und elegant kostümierten Figürchen auf einer entsprechend eingerichteten Bühne kleine Puppenopern zur Aufführung brachten, die zweifelsohne gediegener waren als die 1746 höchst marktschreierisch angepriesenen Vorstellungen der „Hochfürstlichen Brandenburgischen Baireuth- und Onolzbachischen privilegierten hochdeutschen Kommödianten," die als Kuriosum eine Marionette auf der Szene erscheinen ließen, welche Tabak rauchte. In demselben Jahre eröffneten „extraordinär sehenswerte Puppenspieler" ihre Bühne mit einer „galanten Aktion" aus der Mythologie, betitelt: „Die ohnmächtige Zauberei oder die, wider den tapfern Jason nichts vermögende Erzzauberin Medea, Prinzessin aus Kolchis, mit Hanswurst" und auf dem Druckzettel stand als NB. der schöne Spruch: „Steht einer in des Himmels Gnaden, kann ihm auch Hexerei nicht schaden". Mit diesen Marionettenspielen waren auch allerhand Varité-Künste wie: Leitertanz, Balancieren, Voltigieren und Fahnenschwingung lebender Personen verbunden, wie denn überhaupt die Puppenspieler der damaligen Zeit durch Vielseitigkeit exzellierten. In den Jahren 1752-53 beglückte der ehemalige Schneider und spätere Komödiant Reibehand in einer Bude auf dem Pferdemarkt die Hamburger mit seinen Marionettenkünsten, wobei es ihm mit Hülfe eines außerordentlichen Reklamespektakels gelang, seine Bude jeden Abend bis auf den letzten Platz zu füllen. Aus der alten Komödie „der verlohrne Sohn" machte er wie Schütze hervorhebt, eine „extramoralische Hauptaktion" mit dem Beifügen: „Der von allen vier Elementen verfolgte Erzverschwender mit Arlequin, einem lustigen Reisegefährten seines ruchlosen Herrn. Dies extramoralische Stück wurde mit viel Prunk gegeben. Früchte, die der verlohrne Sohn essen wollte, verwandelten sich in Totenköpfe, Wasser, das ihn zu trinken gelüstete, in Feuer. Felsen wurden vom Blitze zerschmettert und repräsentieren — einen Galgen, an welchem ein armer Sünder hing, welcher stückweise herunterfiel,

sich wieder zusammensetzend aufstand und den verlohrenen Sohn verfolgte. Dann sah man diesen in Gesellschaft lebendiger grunzender Säue beim Trebernschmaus. Die Verzweiflung brachte dem verlohrnen Sohn Strick und Dolch, die Vorsehung des Himmels aber hielt ihn ab, er bekehrte sich und ward zur Beförderung der Extramoralität des Stücks vom Vater begnadigt."

Auch „orientalische Schattenpantomimen" lernte Hamburg im Jahre 1752 kennen mit lustigen Nachspielen und Tänzen, wobei neben den Puppen auch noch ein Kunstpferd mitwirkte, welches dem Anschlagezettel zufolge, sich zeigte, als hätte es Menschenverstand. — Erwähnung verdienen auch die „Chinesischen Schattenspiele" eines Italieners Namens Chiarini. „Diese hinter einem ölgetränkten Leinen- oder Seidenvorhang sich bewegenden, tanzenden und scheinbar auch singenden Figürchen wurden vermittelst an Ringen befestigter Fäden von dem Künstler von unten herauf in Bewegung gesetzt, indem derselbe die Ringe über die Finger zog und nach einer gewissen bestimmten Weise mit ihnen klaviermäßig spielte."

Aufsehen erregte in den Jahren 1774 und 75 ein gewisser E. H. Freese mit seinen mechanischen Miniaturpuppen, mit denen er sehr oft vor überfülltem Saale ziemlich platte und auch nicht zotenfreie Komödien, die er Intriguenstücke nannte, aufführte, z. B. „Die Verwirrung bei Hofe oder der verwirrte Hof"; „Das verstörte Fürstentum", ein Lustspiel in drei Abhandlungen, wobei die lustige Person erstens als lustiger Gärtner, dann als ein „Erz-Ruffian" und endlich als ein „Fürst von Ohngefähr" auftritt und wollte somit laut Zettel-Ankündigung ein resp. geneigtes Auditorium bei „vollkommenem Vergnügen erhalten." Auch der zu einem trivialen Singspiel verarbeitete Molièr'sche „Don Juan" stand auf seinem Repertoir, und gleichzeitig bot Freese seinen Zuschauern ein „Theatrum Mundi", wobei sich unter anderm der Seehafen von Genua präsentierte, Kriegsschiffe an Drähten voreinander vorüberzogen und Geschütze abgefeuert wurden, ja sogar ein Vauxhall mit stattlicher Beleuchtung zu sehen war.

Im Jahre 1785 erschien auch die unglückliche Dorothea noch einmal auf dem Hamburger Puppentheater, die unschuldige Dulderin wurde durch einen lustigen Bedienten enthauptet, aber auch der Triumph ließ nicht lange auf sich warten, denn zu großer Befriedigung des Publikums kam sofort ein Engel mit der für die schöne Märtyrin bestimmten himmlischen Strahlenkrone angeflogen. Diese ergreifende Begebenheit wurde von einer deutschen Schauspielergesellschaft mit französischen Marionetten dargestellt, die auch Adam und Eva aus Holz gedrechselt mit dem Hanswurst zur Seite und dem Engel hinten auf der Szene



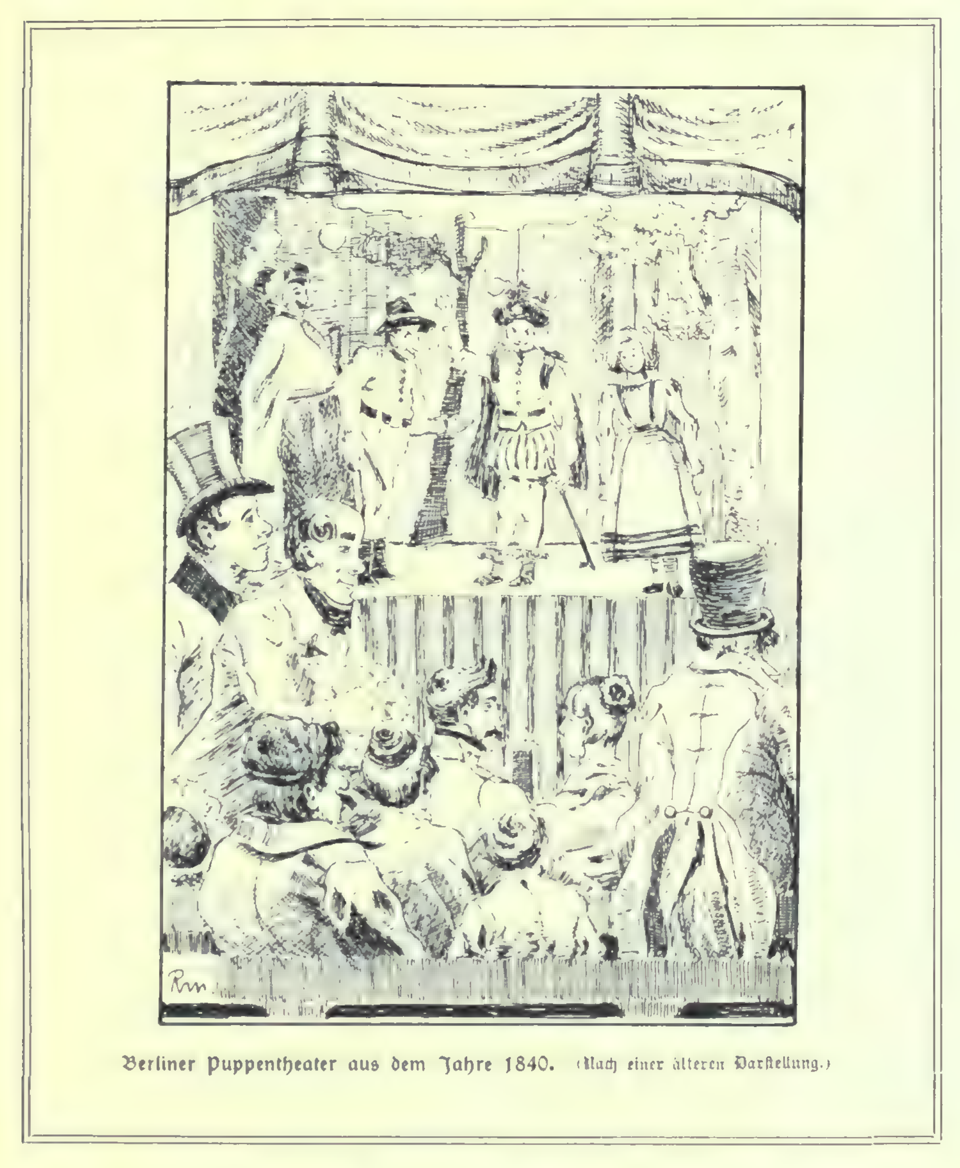
Zigeunerpuppenspiel. (Nach F. Kanitz.)

erscheinen ließen und dadurch den Beweis lieferten, zu welchen grotesken Banalitäten die Marionettenbühne am Ende der galanten Zeit sich verleiten ließ. Endlich zeigten, wie Ebeling bemerkt, 1793 die Herren Pierre und Degabriel in einer geräumigen auf dem großen Neumarkt erbauten Bude große theatralische Perspektiven (eigentlich kleine malerische Prospekte) Luft- und Naturerscheinungen, Sonnenaufgang, Seesturm mit Bombardement, wobei die Laterna-Magica ihre Dienste tat und die zur Belebung des Ganzen beigefügten Puppen, Schiffe, über Brücken rollende Wagen und ohne Sichtbarwerdung leitender Fäden laufenden Pferde u. s. w. bereits von bedeutendem Fortschritt in der Puppenmechanik Zeugnis gaben.

Berlin.

In der preußischen Hauptstadt scheinen sich die Puppenspiele während des ganzen 18ten Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreut zu haben und wie verschiedene Quellen berichten, nahmen auch gebildete Kreise gerne Anteil an dieser Unterhaltung. Im Jahre 1705 brachte der Puppenspieler Sebastian di Scio aus Wien in Berlin einen „Faust" zur Aufführung, der die Gemüter derart in Aufregung versetzte, daß der bekannte Mystiker Ph. Jacob Spener beim geistlichen Ministerium Beschwerde gegen das Stück einlegte. Ganz außerordentlichen Beifall aber fand die aus Ober-Deutschland kommende und auch in anderen Städten bestens akkreditierte Gesellschaft „Schütz und Dreher", welche auf einer maschinell und dekorativ vortrefflich eingerichteten Puppenbühne eine ganze Reihe von guten älteren Stücken, ritterliche Schauspiele, romantische Umdichtungen alter Mythen, Bibeldramen u. s. w. in so gediegener Weise in Szene setzte, daß im Jahre 1804 dieses excellente Puppentheater fast alle Abende die geistreichsten Männer und Frauen, Philosophen, Dichter und Kritiker unter seinen Zuschauern erblickte. Als Dreher in Frankfurt a. M. das Zeitliche gesegnet hatte, blieb Schütz der alleinige Inhaber der renommierten Bühne, mit welcher er noch Jahre hindurch auf weiten Reisen durch Deutschland schöne Erfolge erzielte. So trefflich aber auch Schütz Stücke vorgenannten Genres zur Darstellung brachte, in denen der von ihm selbst meisterlich gespielte Kasperle stets die humoristische Hauptperson bildete, das eigentliche Haupt-Zug- und Kassenstück in seinem reichen Repertoir war und blieb das alte Volksschauspiel „Doktor Faust", und dieser Umstand veranlaßt uns, über die Entstehung und Entwickelung jener volkstümlichen Dichtung, die das

deutsche Puppentheater über zweihundert Jahre beherrschte, die Gebildete und Ungebildete in ihren Bann zog, und die unsern Anteil um so mehr fordert,



Berliner Puppentheater aus dem Jahre 1840. (Nach einer älteren Darstellung.)

als das größte Dichterwerk aller Zeiten, Goethes unsterblicher „Faust", unmittelbar auf sie zurückzuführen ist, an dieser Stelle einiges Nähere auszu-

führen. Die gekürzte Inhaltsangabe einer der ältesten Bearbeitungen des Faustschauspiels dürfte eine passende Ergänzung zu unseren Mitteilungen bilden.

Wann das nach dem von dem Buchdrucker J. Spies in Frankfurt am Main im Jahre 1587 veröffentlichten ältesten Volksbuche bearbeitete Schauspiel von Dr. Faust zum ersten Male auf den Brettern erschienen ist, dürfte schwer nachzuweisen sein. Rudolf von Mohl gibt an, daß bereits ein Jahr nach dem Erscheinen jenes ungeheures Aufsehen erregenden Werkes also 1588 der Buchdrucker Hock und zwei Tübinger Studenten genannter Universitätsstadt wegen Herausgabe einer Komödie von Dr. Faust bestraft worden seien. Jedenfalls ist es sicher, daß alle wandernden Schauspielertruppen sich des sensationellen Stoffes bemächtigten, der dem Publikum in den verschiedenartigsten Bearbeitungen dargeboten wurde und daß die Puppentheater sich beeilten, erstgenannten darin nachzueifern. Lange nach Erscheinen der Goetheschen Dichtung noch hatte das alte Faustspiel mit seinem Hanswurst auf der Puppenbühne eine wohlbehütete Heimstätte gefunden und wurde dort nach altüberlieferten, meist mündlichen Traditionen aufgeführt, wie denn auch der genannte Schütz Literaturforschern gegenüber wiederholt versicherte, daß schriftliche Aufzeichnungen des Textes nicht vorhanden seien, sondern daß dieser von den Puppenspielern aus dem Gedächtnis rezitiert würde.

Über eine Faustaufführung in Danzig vom Jahre 1668 macht Dr. E. A. Hagen in seiner „Geschichte des Theaters" folgende interessante Mitteilung: „Der Danziger Ratsherr Georg Schröder hat uns über Vorstellungen, die 1668 während des Domniks, des vielbesuchten Markts in Danzig, und im folgenden Jahr über die Szene gingen, als aufmerksamer Zuschauer in seinem Tagebuch berichtet. Die Ausführlichkeit erklärt das Wohlgefallen, das er an ihnen nahm. Schröder schreibt von der Commedia von Dr. Fausto". „Zuerst kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter anderen den Klugheit-Teufel und gibt ihnen Ordre, daß sie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen sollten. Hierauf begibt es sich, daß Dr. Faustus mit gemeiner Wissenschaft nicht befriedigt, sich um magische Bücher bewirbet und die Teufel zu seinem Dienst beschwöret, wobei er ihre Geschwindigkeit exploriret und den geschwindesten erwählen will: ist ihm nicht genug, daß sie so geschwinde seyn wie die Hirsche, wie die Wolken, wie der Wind, sondern er will einen, der so geschwinde wie der Menschen seine Gedanken. Und nach dem für einen solchen sich der kluge Teufel angeben, will er, daß er ihm 24 Jahre dienen solle, so wolle er sich



Die Erziehung des Hanswurst. (Nach Schené.)

ihm ergeben. Welches der kluge Teufel für seinen Kopf nicht tun will, sondern es an den Pluto nimmt, auf dessen Gutbefinden ergibt sich der kluge Teufel im Bündnis mit Dr. Faust, der sich ihm auch mit Blut verschreibet. Hierauf will ein Einsiedler den Faustum abmahnen aber vergeblich. Dem Faust geraten alle Beschwörungen wohl, er läßt ihm Carolum Magnum, die schöne Helenam zeigen, mit der er sein Vergnügen hat. Endlich aber wachet bei ihm das Gewissen auf und zählet er alle Stunden, bis die Glocke Zwölfe, da redet er seinen Diener an und mahnet ihn ab von der Zauberei. Bald kommt Pluto und schicket seine Teufel, biß sie Dr. Faust holen sollen. Welches auch geschiehet und werfen sie ihn in die Höhe und zerreißen ihn gar; auch wird präsentiret, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und diese Worte aus Feuer gesehen werden: Accusatus est, judicatus est, condamnatus est".

Die Neumannsche Abhandlung: Disquisitio Historica de Fausto Praestigiatore etc. von anno 1683 hebt gleichfalls hervor, daß Faust damals Gegenstand der Schauspiele war. In einer deutschen Übersetzung wird wörtlich gesagt: „So hat demnach dieser Zauberer sein Leben ziemlich obscur zugebracht, und man würde noch weniger von ihm wissen, wenn er nicht von den Comoedianten so gar viel mahl aufs Theatrum wäre gestellet worden." In Hamburg gaben im Januar 1746 die schon früher erwähnten „Hochfürstl. Brandenburg.-Baireuth- und Onolzbachischen privilegierten hochdeutschen Komödianten" in einer Bude auf dem großen Neumarkte ihre Vorstellungen und stellten unter anderm die „Historie des Erzzauberers Dr. Johannis Fausti" mit der Bemerkung dar: „Diese Tragödie wird von uns, als es sonst von anderen geschehen, so fürchterlich nicht vorgestellt, sondern es kann sie Jedermann mit allem Plaisir ansehen."

Bei den reichen Einnahmen, welche die Fauststücke den Theaterdirektoren verschafften, kam man auf den Gedanken, auch das Leben von Fausts Famulus, Wagner zu dramatisiren. Dies beweist u. a. ein Frankfurter Theaterzettel vom 10. April 1742, der folgenden Wortlaut hat: „Mit gnädiger Bewilligung eines Hoch-Edlen und Hochweisen Magistratis werden die allhier subsistirenden Hoch-Teutsche Comödianten heute Dienstags Eine von uns noch niemals produzierte durch und durch mit Lustbarkeit, Arien und Auszierungen des Theatri möglichst versehene Action produciren, Betitult: „Das Lasterhaffte Leben und unglückselige, ja Schröckenvolle Ende Johannis Christophi Wagners, Gewesenen Famuli, und Nachfolgers in der Zauberkunst des Fausti. Mit

Hans=Wurst, einem unglückseeligen Reise=Gefährten des Wagners, und von unterschiedlichen Gespenstern geplagten Diener." In einem „Avertissement" werden dann noch die besonders merkwürdigen Scenen mit allem Nachdruck hervorgehoben, und endlich versichert eine NB. am Schlusse des Zettels, daß die „Premier=Agentin sich sowohl in Vorstellung eines lustigen Jenischen Purschen, als auch in guten Arien bestens recomandiren" würde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts scheint unser altdeutsches Volksschauspiel allmählich von der wirklichen Bühne zu verschwinden, um auf dem Puppentheater desto kräftiger fortzuleben, welch letzteres, wahrscheinlich durch Gottsched's Autorität veranlaßt, den bisher üblichen Hanswurst in einen dumm=naiven österreichischen Bauernjungen verwandelte, dem es den Namen Kasperle beilegte und der den altdeutschen Hanswurst in unserm vaterländischen Puppenspiel bekanntlich bis auf den heutigen Tag auf das Glücklichste vertritt.

Im Jahre 1775 erschien zu München ein von einem unbekannten Verfasser geschriebenes Fauststück als „allegorisches Drama in fünf Aufzügen", das diesen nationalen Stoff zum ersten Male in neuerer Auffassung behandelte. In dem Personenverzeichnis dieses Werkes ist der Name des bösen Geistes, der im altdeutschen Volksschauspiel „Mephostophiles" geschrieben wird in „Mephistopheles" verwandelt, woraus hervorgeht, daß letztere Schreibart nicht zuerst von Goethe angewandt wurde.

Die Ankündigung eines Faust=Puppenspiels in Berlin vom 12. November 1807 lautet wie folgt:

Auf vieles Begehren:

Doktor Faust.

In 4 Aufzügen. Vorkommende Figuren.

Ferdinand, Herzog von Parma.
Louise, seine Gemahlin.
Fräulein Lucinde, ihre Vertraute.
Carlos, Kammerdiener des Herzogs.
Johannes Faust, Doktor.
Johann Christoph Wagner, sein Famulus.
Ein Genius.
Casperle, als reisender Bedienter.
Acht Geister: Mephistopheles.
Auerhahn.
Megera.
Astrot.

Polumor.
Haribax.
Asmodeus.
Vitzliputzli.
Mehrere Geister.

Erscheinungen: 1. Joliath und David. 2. Simson der Starke. 3. Die Römerin Lukrezia. 4. Der weise König Salomo. 5. Das Assyrische Lager, wo Judith dem Holofernes das Haupt abschlägt. 6. Helena, die Trojanerin.

Mit vielen neuen Flugmaschinen und Verwandlungen. Casperle stellet vor: 1. Einen reisenden Bedienten. 2. Einen angenommenen Diener bei dem Dr. Faust. 3. Einen Teufelsbeschwörer. 4. Einen reisenden Passagier durch die Luft. 5. Einen Nachtwächter. Casperle wird alles anwenden, seine Gönner bestens zu unterhalten.

Erfolgreich war u. a. auch die Faustbearbeitung des seinerzeit sehr bekannten Pyrotechnikers und Puppenspielers Schwiegerling, dessen Nachkommen das von ihm begründete „Kunst- und Figurentheater" heute noch unterhalten, und ebenfalls hatte Constantin Bonneschky für die Bühne seines trefflich geleiteten Marionettentheaters einen zugkräftigen Doktor Faust zur Verfügung, den Dr. W. Hamm 1850 in Leipzig im Druck erscheinen ließ.

* * *

In Berlin waren die Puppenspiele während des ganzen 19. Jahrhunderts beliebt und sind auch heute dort noch nicht ausgestorben, wenn sie auch nicht mehr so in den Vordergrund treten wie zu Zeiten der beiden Koryphäen des deutschen Marionettentheaters Schütz und Dreher. Adolf Glasbrenner, der bekannte Berliner Sittenschilderer, hat auch der damaligen Puppenbühne seine Aufmerksamkeit gewidmet und liefert uns drastische Schilderungen über den Humor, der sowohl auf der Szene, wie auch im Zuschauerraum in reicher Fülle zur Entfaltung kam, und wie genannter Verfasser haben auch noch zahlreiche andere Federn in der originellen Komik der vormärzlichen Berliner Puppenspiele Stoff zu unterhaltenden Plaudereien gefunden.

In der kurzen aber interessanten Abhandlung über Berliner Puppenspiele, die dem Neudruck der weiter unten noch näher zu beleuchtenden Marionetten-Komödie: „Don Carlos, der Infanterist von Spanien" beigefügt ist (Berliner Curiosa, Nr. 2. Berlin, Ernst Frensdorff), läßt Gotthilf Weisstein einen ungenannten Autor zu Worte kommen, der sich mit ersichtlichem Behagen der Genüsse erinnert, die seinem Knabenherzen durch die mit den Weihnachts-

Ausstellungen verbundenen Puppenspiele zu Großvaters Zeiten geboten wurden und sich hierüber in freundlichem Tone äußert. Diese von einigen renommierten Konditoreien arrangierten Weihnachts-Ausstellungen bildeten eine Berliner Spezialität und waren dadurch besonders bemerkenswert, daß darin eigentlich gar nichts ausgestellt war mit Ausnahme vielleicht von phänomenalen, in solchen Dimensionen heute nicht mehr bekannten Stücken Kuchen, mit welchen die liebe Jugend natürlich nicht versäumte, sich auf das Innigste vertraut zu machen. Die Hauptanziehungskraft dieser „Ausstellungen" indes bildete das Puppentheater, welches in einem Hinterzimmer aufgestellt war und auf dessen kleiner Szene entweder von in Drähten hängenden Marionetten oder sogenannten Polichinell-Puppen harmlose Stückchen aufgeführt wurden, denen die jugendlichen Besucher beiderlei Geschlechts, nachdem sie sich durch voraufgegangenen reichlichen Kuchengenuß darauf präpariert, ungeteilte Aufmerksamkeit widmeten. Mitunter war mit diesen Aufführungen die Darstellung eines sogenannten in seiner Eigenart bereits früher von uns gekennzeichneten „Theatrum mundi" verbunden, das unter Klavierbegleitung auf einer abrollenden Leinwand in kühnster Zeichnung und Farbengebung allerhand Gegenstände und Bilder der Natur und des Lebens zur Anschauung brachte. Die Idee dieser Weihnachts-Ausstellungen wurde in späteren Jahren von einigen unternehmenden Köpfen weiterentwickelt und zeitigte unter anderem jene noch in der Erinnerung vieler Berliner lebenden, oft glänzenden Arrangements in dem Krollschen Etablissement, dem heutigen „Neuen Königl. Opernhause", bei denen auch das Puppentheater nicht fehlte, dem im Biertunnel eine Stätte angewiesen war, während der Hauptsaal dem lebenden Theater reserviert blieb.

Im Jahre 1851 schien das Berliner Puppenspiel noch einmal einen Aufschwung zu nehmen, der an die Zeiten von Schütz und Dreher erinnerte. Gelegentlich einer Weihnachts-Ausstellung in Kellners Hotel in der Taubenstraße, die sich in den öffentlichen Bekanntmachungen als „humoristisch-gemütliche" bezeichnete, wurde die bereits erwähnte Don Carlos-Parodie von Marionetten aufgeführt, zu der das gebildete Berlin in Scharen hinströmte. Das von blühendem Blödsinn strotzende, aber jedenfalls sehr witzige Opus, hatte seinen Erfolg hauptsächlich der politischen und Zeitsatire zu verdanken, mit der der Dialog fast überreich gespickt war, und für manchen noch Lebenden bildet jene kecke Marionettenkomödie eine der heitersten Erinnerungen aus damaliger Zeit. Schon direkt die erste Szene, in welcher Don Carlos und

Kasper sich begegnen, gibt einen Begriff von der Tonart, in welcher das Ganze gehalten ist:

Kasper. Die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende. Euer Königliche Hoheit schnüren Sie gefälligst Ihr Felleisen, et geht nach Madrid. Juchhe, nach die Residenz! — Na, aber Herr Infanterist von Spanien, Sie stehen ja wahrhaftig da, wie een Dessauer, dem die Verfassung weggeschwommen is.

Carlos (mit einem langen Seufzer). Doooooo!! —

Kasper. Na, dat is doch schon etwas, wat Sie von sich geben. (Bei Seite). Tausendsapperment, der hält seinen Schnabel so verschlossen, wie der Bundestag seine Sitzungen. Aber die Prinzessin Eboli hat mir befohlen, ick muß ihn ausforschen. Sie will partout wissen, wo et ihm sitzt. — Also noch mal Sturm! (Er fängt an zu seufzen). O! Ach! Au! Hu! Wat muß der Mensch leiden, vom ersten Dag an, wo ihm seine Mutter —

Carlos (wendet sich rasch um). Mutter! O, wäre mein Vater nie geboren, dann wäre meine Stiefmutter jetzt meine Frau.

Kasper (für sich). Aha! Guckst du aus die Luke? — Nu Kasper sei schlau. (Laut). Hör'n Sie mal, Herr Königliche Hoheit, wenn det Ihr Vater wüßte, wat Se da eben laut gedacht haben, denn ließe er Ihnen ohne Umstände autodafeten!

Carlos. Bist du vielleicht von meinem Vater geschickt, mich auszuforschen?

Kasper. Wie meenen Sie'n des?

Carlos. Ich meine, ob du des Königs Gesandter bist?

Kasper. Ja seh'n Sie mal, des is wieder was anders. Et gibt nämlich sehr viele Gesandte, die nicht geschickt sind, un dagegen sehr viele Geschickte, die selten Gesandte werden. Was mir anbetrifft, ick bin ganz ungeschickt hier.

Carlos. Kasper, ich will dir vertrauen.

Kasper (für sich). Hurrjö! Nu kriegt er konstitutionelle Grundsätze.

Carlos. Ja, ich liebe meine Stiefmutter. — Als ich in Paris war, lernte ich sie kennen. Sie machte dort Putz. Ich mietete sie ein und wir verlebten sechs Treppen hoch die seligsten Stunden unseres Lebens. Aber mein Unstern will, daß ich sie voraus schicke nach Madrid, während ich noch einen Abstecher nach London mache zur Industrie-Ausstellung. Mein Vater sieht sie, verliebt sich in sie und heiratet sie linker Hand mir vor der Nase

Don Carlos,

der

Infanterist von Spanien,

oder

das kommt davon, wenn man seine Stiefmutter liebt.

Spanische Lokalposse

mit starkem Berliner Beigeschmack und sehr vielen Couplets, in drei lustigen Akten, Frei nach Schiller. aber bedeutend verbessert. Musik von Gluck, Heyd'n, Lanner, Strauß, Meyerbeer, Gung'l und Mehreren.



Kasper. Aha, er tritt schon in't zweete Stadium. (wieder lesend). „Verhandlungen aus die zweete Kammer, Wahl-Angelegenheiten " (Der König sinkt noch mehr zur Seite). Noch nich? na, ist der zähe! Aber nu kriegt er den Todesstoß (liest sehr laut). „Wie man Häuser baut," (der König fällt ganz um). Plautz! Weg is er. — Da soll man noch sagen, det die Birchpfeiffersche Muse keene Wirkung hervorbringt.

Auf dem Puppentheater der humoristischen Weihnachts-Ausstellung zu Berlin 104 Mal aufgeführt.

Berlin, 1852.

Verlag von **Silvius Landsberger,** Klosterstr. 41.

Als Manuscript gedruckt.

Titelblatt zu Don Carlos, der Infanterist von Spanien.

weg. Verschaff' mir nur eine Unterredung mit der Königin — und ich will dich königlich belohnen.

Kasper. Kleenigkeit. Verlassen Sie sich man ganz uf mir. Die Sache werde ick schon infädeln. Aber nanu legen Sie Ihr Gesicht in zierliche Falten; Sie sehen ja, weeß Gott, aus, wie en Holzkopp mit gläserne Ogen von's Puppentheater. Immer lustig! Et geht nach die Residenz.

Carlos. Mir ist die Residenz verhaßt, das Leben hier auf dem Lande sagt mir besser zu.

Kasper. Papperlapapp! Det sind Landjunker-Ansichten. Ick lobe mir die Residenz. Der Markis Waldegamo hat se mir beschrieben un det war so: (Er singt). Und in dieser burlesken Weise geht es weiter drei Akte hindurch, wobei die aktuell pointierten Couplets, die alle Hauptpersonen des Stückes, der König, die Königin, die Prinzessin Eboli nicht ausgenommen, singen, nicht die schlechtesten Partien bilden.

Der Verfasser dieses lustigen Werkchens Silvius Landsberger, der auch noch Schillers „Fiesco" in ähnlicher heiterer Weise in Form eines Puppenspiels parodierte, starb nach einem wechselvoll bewegten Leben 1899 vergessen in New York. Er war ein echter Humorist und auch sonst nicht ohne Begabung und hätte wohl ein besseres Schicksal verdient als das ihm zu Teil gewordene.

Sehr populär unter den Berliner Marionettenspielern des vorigen Jahrhunderts waren: Richter, Freudenberg und Linde; ersterer scheint sich in besonders hohem Maße der Gunst der Spreeathener erfreut zu haben, denn durch den humoristisch anmutenden Klagesang:

Wer ist todt?
Wer ist todt?
Der Puppenspieler Richter.
Schade darum!
Schade darum!
's war ein großer Dichter . . .

lebte er noch lange nach seinem Hinscheiden in der Erinnerung des Volkes fort. Sehr beliebt war auch der noch heute bei vielen älteren Berlinern unvergessene „mechanische Künstler" Julius Linde, der Jahrzehnte hindurch in den verschiedensten Lokalitäten der preußischen Hauptstadt mit seinen drolligen Puppenaufführungen jung und alt ergötzte. Ebenfalls sein Bruder Wolfram besaß den Ruf eines geschickten Puppenspielers, wie denn auch einige seiner Kinder noch in der Gegenwart den Beruf des Vaters fortsetzen.

Frankfurt am Main.

Frankfurt a. M. wird in der Geschichte des deutschen Puppenspiels immer von Wichtigkeit sein, schon allein aus dem Grunde, als Goethe hier zum ersten Male mit dem Marionettentheater Bekanntschaft macht, das, wie er selbst be-



Der Mann mit dem Raritäten(Puppen)kasten. Nach einem Original aus dem 18. Jahrhundert.

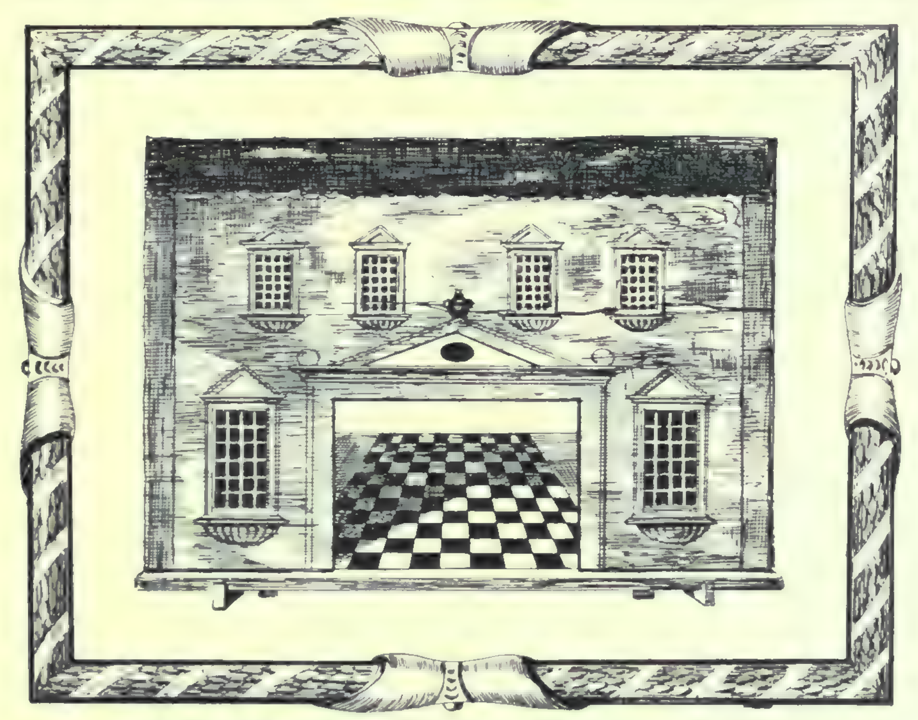
kennt, seinem jugendlichen Geiste eine reiche Nahrung bot. Daß er auch als heranreifender Jüngling und späterer Student diese Volkskunst nicht aus dem Auge verlor, dafür bieten sich sowohl der „Faust" als auch das in den letzten Jahren in verschiedenen Bearbeitungen auf der Bühne erschienene „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" zum Zeugnisse dar, zwei Dichtungen, deren Entstehung auf die simplen Marionetten zurückzuführen sind. „Er wagt es,

in dem verachteten Puppenspiel nicht gemeine Einfältigkeit, sondern edle Einfalt zu erblicken und just den verlachtesten aller Puppenspielstoffe zum Gefäß für den heiligsten Gehalt zu bestimmen". Max Herrmann hat letzgenannte Jugendarbeit Goethes zum Gegenstand einer ebenso gründlichen wie weitschweifenden Abhandlung gemacht (Berlin 1900), in welcher er den Versuch unternimmt, nachzuweisen, daß die Konzeption zum Jahrmarktsfest auf der Anschauung jener sogenannten „Schönerraritätenkasten" beruhe, wie solche im 18. Jahrhundert gewöhnlich von Italienern auf unsern Jahrmärkten gezeigt wurden.

„Solche von außen gegebenen Elemente also sind für die ersten Anfänge des werdenden Kunstgebildes maßgebend gewesen. In den lächerlich simpeln Bildern mit denen der Raritätenkastenmann das Höchste in der Welt darstellen will, in den holperigen, undeutschen Dideldumdeyversen, mit denen er sie anzupreisen sucht, ahnt der Dichter einen künstlerischen Ausdruck für das humoristische Gefühl, mit dem er dem beschämend raschen Vorübergehen alles dessen gegenübersteht, was sich und uns groß und wichtig dünkt."

Bemerkenswert ist folgende Auslassung Herrmanns: „Seltsam genug daß, so viel ich sehe, niemals in der Literatur die Frage aufgeworfen worden ist, ob Goethe sich für sein Estherspiel wirkliche Menschendarstellung oder Aufführung im Puppentheater vorgestellt habe. Die allgemeine Auffassung scheint, wie auch die Praxis der modernen Aufführungen fast durchgängig zeigt, an das Puppenspiel zu denken. Aber mir scheint, sie ist im Unrecht. Sie hält sich wohl an das tatsächliche Vorhandensein eines modernen Puppenspiels „Haman und Esther" und ferner an den Umstand, daß Goethe die Blätter, in denen unter anderm auch das Estherdrama abgedruckt ist, mit der Bezeichnung „Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel" versehen hat. Natürlich beweist aber zunächst diese, „Künstlers-Erdenwallen", „Jahrmarktsfest" und „Pater Brey" zusammenfassende Benennung nicht das Mindeste für das Estherdrama: sie ist eine stilcharakteristische Bezeichnung, wie Goethe vielleicht damals auch den „Faust" Puppenspiel genannt haben würde. Hier dagegen mußte sie auf eine reale Vorstellung des Dichters einen Hinweis geben. Im Gegenteil sollte man sich tatsächlich das ganze Jahrmarktsfest als eine Vorstellung auf dem Puppentheater vorstellen, dann würde damit der besondere Marionettencharakter des Estherspiels so gut wie ausgeschlossen sein – denn Puppenspiel im Puppenspiel wäre ein Ding der Unmöglichkeit, würde von niemandem mehr richtig, eben als Puppenspiel, begriffen werden; der eine

Spaß würde den andern aufheben. Mit jenem Goetheschen Gesamttitel also läßt sich für unsere Frage überhaupt nichts anfangen. Aber auch die Existenz eines Estherspiels auf der Puppenbühne des neunzehnten Jahrhunderts, ja sogar der schon oben gegebene Nachweis, daß Goethes Fragment mit einer Szene dieses Puppenspiels eine nicht unwichtige Verwandtschaft aufweist, kann



Das Goethe'sche Puppentheater. Original im Goethehause zu Frankfurt.

uns nicht davon überzeugen, daß Goethe seine beiden Szenen einem Puppenspiele nachgebildet habe. Denn wie alle Puppenspiele, deren Text wir heute besitzen, ist auch „Haman und Esther", was die Überlieferung betrifft, durchaus jungen Ursprungs; das einzige Drama der Wanderbühne, das wir daneben zu legen vermögen, ist, wie erwähnt, 1620 gedruckt, und so sind wir in diesem Falle nicht imstande festzustellen, ob dieses Drama anno 1772 noch Schauspielerdrama oder schon Puppenspiel war."

Zu den Puppenspielern, welche die Frankfurter mit ihren Darbietungen ergötzten, gehörte auch jener 1817 verstorbene Geißelbrecht, ein Wiener Mechaniker, der in der genannten Mainstadt eine ständige Marionettenbühne

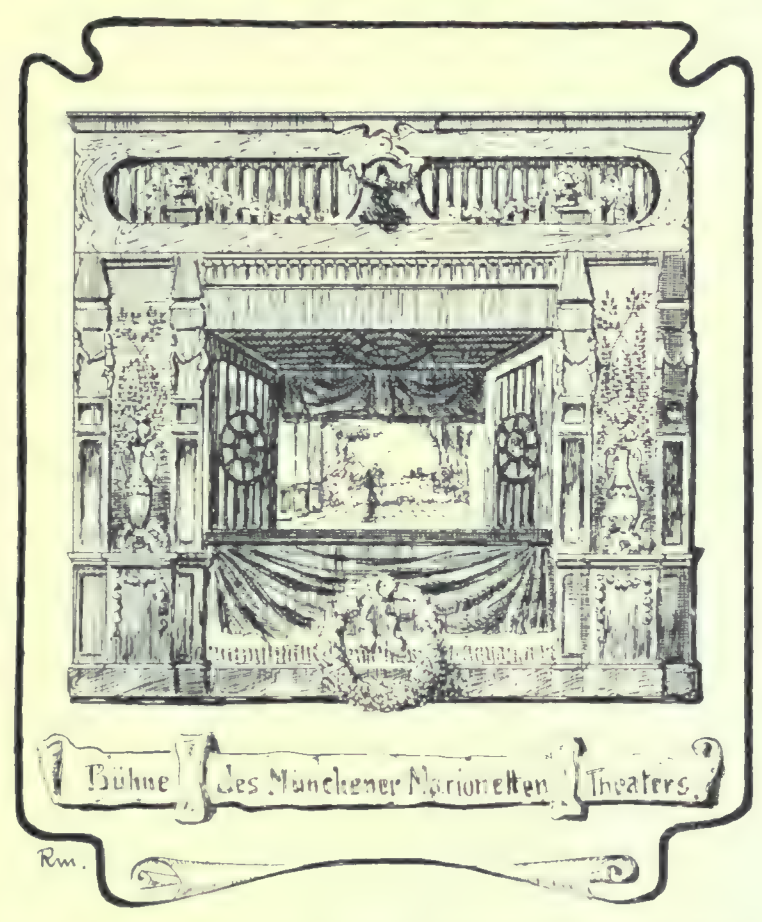
errichtet hatte, von dort aber mit seiner stummen Künstlertruppe häufig auch andere deutsche Städte besuchte. Er war darauf bedacht, durch allerlei Zug- und Effektmittel die Schaulust seines Publikums zu befriedigen und besaß einen Kasperle, der die Augen verdrehen und sich in natürlicher Weise räuspern konnte, welch letztere Verrichtung er auf Wunsch der Zuschauer oftmals wiederholen mußte. Auch in seinem Repertoir wich Geiselbrecht von den übrigen die alten Volksstücke traktierenden Puppenbühnen ab, er hielt sich mehr an Novitäten, und „Die Prinzessin mit dem Schweinsrüssel" scheint die eigentliche pièce de résistance dieses Theaters gewesen zu sein. Der Genannte war übrigens ein Original, Faust den er nach einer ziemlich mäßigen Bearbeitung auf die Bühne brachte, verursachte ihm solche Gewissenspein, daß er die ihm als gotteslästerisch erscheinenden Stellen unterstrich und zuletzt, um sich vor der inneren Stimme vollkommene Ruhe zu verschaffen, schrieb er unter das Manuskript: „Alles was unterstrichen ist, beweget mich, daß ich Fausten nie wieder aufführen werde."

München.

Es gibt kaum eine Stadt, in welcher sich die Puppenspiele so sehr in der Gunst des Publikums erhalten haben wie in München, allerdings besitzt Isar-Athen in dem Schmid'schen Marionettentheater eine Puppenbühne wie sie vortrefflicher nicht gedacht werden kann. Papa Schmidt und seine ohne Gage spielende mechanische Künstlerschar ist der Münchener Kinderwelt seit Jahrzehnten auf das Innigste vertraut, er ist in Wirklichkeit der Zauberer, der der Jugend mit seinen Spielen ein Wunderland eröffnet, der dem jugendlichen Geiste die ihm angemessene Nahrung bietet, und hier in München hat man die beste Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, welch ein hervorragender erzieherischer Wert einem nach künstlerischen Grundsätzen geleiteten Marionettentheater eigen ist. Das hübsche kleine Theater in der Blumenstraße, das von der Stadt selbst erbaut wurde und dessen Ruf weit über das Weichbild der bayrischen Hauptstadt gedrungen ist, hat eine interessante Geschichte, deren Hauptmomente wir hier in Kürze wiedergeben.

Im Jahre 1861 verstarb zu München der Generalmajor Karl Wilhelm von Heydeck, der nicht allein, wie er in Spanien und Griechenland bewiesen, ein tapferer Soldat war, sondern in seinen Mußestunden auch trefflich mit dem Pinsel des Malers umzugehen wußte. „Zu seines Herzens und seiner Freunde Belustigung schuf derselbe ein allerliebstes Miniaturtheater, welches mit allen

technischen Requisiten wohl versehen, nicht nur das vollendete Abbild einer großen Bühne darbot, sondern in der ganzen Ausstattung und Szenerie ein wahres Kunstwerk von Heydeck's eigener Hand war. Mit den zierlichsten Puppen wurden auf diesem Theater sowohl die eigenen Kinder seiner poetischen Laune,

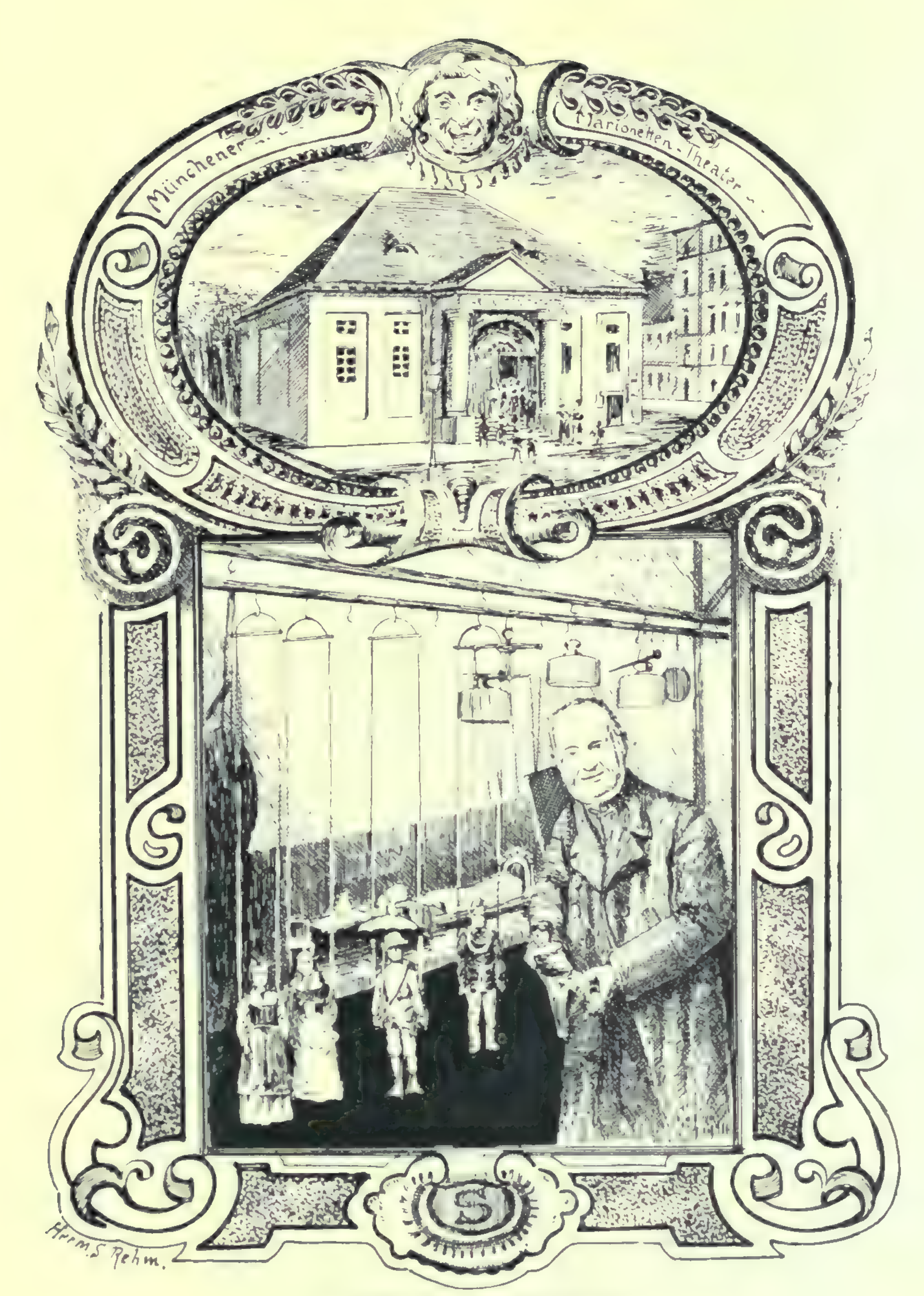


Bühne des Münchener Marionetten Theaters.

als auch die zu solchem Zwecke verfaßten Dichtungen seiner Freunde dargestellt. Als endlich die Lust und Liebe daran verrauscht war, wurde dieses in seiner Weise unvergleichliche Kunstwerk zum Verkauf ausgeboten und gelangte so in die Hände des Aktuars Herrn Joseph Schmid in München, der mit ähnlichen Künsten schon manches geleistet und die Absicht hatte, für München ein stehendes Marionettentheater zu gründen. Dieses Unternehmen wurde freudig begrüßt und am 5. Dezember 1858 das Marionettentheater mit einem

eigens zu dieser Gelegenheit vom Grafen Pocci verfaßten Prolog eröffnet, dem des Genannten romantisches Zauberspiel „Prinz Rosenrot und Prinzessin Edelweiß“ folgte. Die Aufnahme übertraf alle Erwartung. Herr Schmid vergrößerte seine Bühne, scheute keine Kosten, ließ von künstlerischen Händen neue Dekorationen anfertigen, Charakterköpfe schneiden und arbeitete unablässig an verbessernden Verschönerungen, neuen Maschinen und sonstigen Ausstattungs-Überraschungen, für sein Theater, welches, freilich nur im Kleinen, mit jeder großen Bühne wetteifern kann.“ Papa Schmid, der in seiner Tochter, Frau Klinger, bei seinem verdienstvollen, aber keineswegs leicht durchzuführenden Unternehmen eine verständnisvolle Gehülfin gefunden, war seitdem bemüht, sein anfangs in einer schmucklosen Holzbaracke untergebrachtes Theater einer immer größeren Vollendung entgegenzuführen, und heute beträgt die Zahl der Puppen viele tausende, ein Bestand, wie ihn wohl keine zweite Marionettenbühne der Welt aufzuweisen hat. In einer geräumigen Requisitenkammer untergebracht, sind diese kunstvoll konstruierten und geschmackvoll kostümierten Miniatur-Schauspieler zu jeder Stunde bereit, dem Winke ihres Herrn und Gebieters zu folgen, der trotz seines hohen Alters, Schmid wurde am 29. Januar 1822 geboren, den ihm ans Herz gewachsenen Kasperle noch immer mit großer Frische und Lebendigkeit seine fidelen Künste vor einer stets dankbaren und animierten Zuhörerschaft vollführen läßt. „Zur Führung der Figuren – sagt ein wohlinformierter Berichterstatter – die von oben, unsichtbar den Zuschauern, geschieht, sind sieben Mann Bedienung notwendig. Die Rollen werden hinter der Szene in ihrer Eigenart mit feinem schauspielerischem Verständnisse, wie auf jeder anderen Bühne gesprochen. Gleich vorzüglich kommen Chöre, Musikstücke und Soli zur Ausführung, so daß die Aufführungen in jeder Hinsicht als mustergiltig gelten können.“

Wie eine ganze Reihe geachteter Münchener Künstler es sich zur Ehre anrechnete, für die Schmid'sche Bühne dekorativen Schmuck zu liefern, so haben auch Schriftsteller von Ruf, wie: Dr. Emil Harleß, Dr. Ludwig Koch, Freiherr von Gumpenberg u. a. es nicht verschmäht, sich zu literarischen Schildknappen des kreuzfidelen Münchener Kasperle zu machen. Vor allem aber ist der Name des 1876 verstorbenen Grafen Franz Pocci auf das Innigste mit genannter Puppenbühne verknüpft, dessen zahlreiche, von einem gemütvollen Humor belebte und vielfach einer höheren sittlichen Idee nicht entbehrende Ritter- und Märchenkomödien sich im Repertoir des Schmid'schen Theaters einen dauernden Platz erobert haben.



Papa Schmid und seine Marionetten.

Um unseren Lesern zu zeigen, wie sehr die Münchener Marionettenbühne bemüht ist, alles Vulgäre und Niedrige fern zu halten, lassen wir hier den vollständigen Inhalt eines originellen Stückes folgen, das auch insofern ein theatergeschichtliches Interesse beansprucht, als es einem alten Schauspiele, betitelt: „Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt", nachgebildet ist, das zu jenen Dramen gehörte, welche im 17ten Jahrhundert von den sogenannten, in der deutschen Theatergeschichte hinreichend bekannten „englischen Komödianten" allenthalben mit Erfolg aufgeführt wurde. Mit verändertem Titel lautet das Stück:

Der Prinz als Narr

oder

Der geheimnisvolle Zauberspiegel.

Puppenschauspiel in fünf Akten.

Personen:

Der König von England.
Prinz Edward, sein Sohn.
Ritter Hettkin, Vertrauter des Prinzen.
Kasperle, des Prinzen Knappe und Diener.
Der König von Schottland.
Prinzessin Florigunde, seine Tochter.
Seymur, ein schottischer Ritter.
Runcifax, ein Eremit und Zauberer.
Miezchen, eine verwunschene Kammerzofe.
Ritter und Diener.
Erscheinungen im Zauberspiegel.

Erster Akt.

Dekoration: Wald in Schottland.

Szene 1.

Prinz Edward. Ritter Hettkin.

Edward (in die Kulisse rufend): Gieb gut Achtung auf die Pferde, Kasperle, lasse sie grasen und von dem scharfen Ritt ausruhen! (zu Ritter Hettkin): Wir sind am Ziele lieber Freund, hier wollen wir vorläufig rasten.

Hettkin. Gut, mein Prinz. Aber nun erklärt mir auch endlich, warum wir diese Reise gemacht haben und was deren Ziel ist?

Edward. So höre denn, Freund Hettkin, ich kenne ja deine Verschwiegenheit und du sollst nun alles erfahren. Wie du weißt, lautet der Waffenstillstand zwischen England und Schottland auf ein ganzes Jahr.

Hettkin. Ganz recht, und dieses Friedensjahr ist nach kurzer Zeit abgelaufen, alsdann kämpfen wir gegen den Schottenkönig mutig weiter.

Edward. Dies zu verhüten, lieber Freund, ist das Ziel meiner Reise, denn ich habe es mir zur Aufgabe gemacht und heimlich geschworen, auf alle Fälle den Frieden zwischen meinem Vater und dem Schottenkönig herzustellen.

Hettkin. Das wird Euch schwer werden, mein Prinz. Bedenkt, daß Euer Vater geschworen hat, ganz Schottland zu vernichten, wenn ihm die schottische Krone nicht in Ergebung zu Füßen gelegt würde. Der König von Schottland aber schwur ebenfalls, daß er bis auf den letzten Mann kämpfen würde und eher sterben wolle, als seine Krone schimpflicherweise abzutreten. Wie soll unter solchen Umständen zwischen beiden erbitterten Feinden Friede geschaffen werden?

Edward. Freund, höre weiter. In der letzten Schlacht mit den Schotten wollte es der Zufall, daß ich in einer vom Schlachtfelde abseits gelegenen Hütte des Schottenkönigs liebliche Tochter, Prinzessin Florigunde, antraf. Mit Jubel wollte ich sie gefangen nehmen, aber ein bittender Blick aus ihren schönen Augen lähmte mir die Kraft, das Schwert entfiel meinen Händen und ich war kaum eines Wortes mächtig.

Hettkin. Und Florigunde?

Edward. War anfangs verwirrt, wollte fliehen und nach Hülfe rufen. Ich hielt sie zurück, und als sie einsah, daß von meiner Seite keine Verräterei und Gefahr drohe, faßte sie Vertrauen zu mir. Mit glühenden Worten schilderte ich meine Gefühle, und auch Florigunde gestand, daß meine Erscheinung einen tiefen Eindruck auf ihr Herz gemacht habe. O, Freund, ich hätte nie geglaubt, daß Göttin Venus mächtiger sein könne als Gott Mars.

Hettkin. Und was geschah dann weiter?

Edward. Wir schworen uns ewige Liebe und kamen überein, unsere Väter zu einem Waffenstillstand zu bewegen, was uns auch gelang, und zwar, wie dir bekannt ist, auf ein Jahr. In dieser Zeit hofften wir unsere Väter zu versöhnen, unsere Liebe zu entdecken und auf immer den Frieden beider Mächte herzustellen.

Hettkin. Habt Ihr Eure Zuneigung zu Florigunden dem Könige, Eurem Vater, entdeckt, mein Prinz?

Edward. Noch durft ich es nicht wagen, da meine Versuche, ihn zum Frieden geneigt zu machen, an seinem Starrsinn, die schottische Krone zu besitzen, scheiterten. Ich nahm von meinem Vater Urlaub, unter dem Vorwande, eine Reise nach Italien zu unternehmen. Die Reise wurde bewilligt; aber statt nach Italien nahm ich meinen Weg heimlich nach Schottland in deiner und Kasperles Begleitung. Ich muß Florigunde wiedersehen und mich überzeugen, ob ihre Liebe standgehalten hat; denn der Gedanke, sie könnte anderen Sinnes geworden sein, peinigt mich Tag und Nacht. – Nun weißt du den Grund dieser Reise, lieber Freund, und ich baue auf deine fernere Treue und Verschwiegenheit.

Hettkin. Darauf könnt Ihr Euch verlassen, Prinz, aber – was soll nun weiter geschehen? Es ist gefährlich, im Feindesland umher zu streifen, und wie gedenkt Ihr mit der Prinzessin zusammenzukommen? Ich fürchte, Euer Unternehmen könnte Euch gefährlich werden.

Edward. Sei ohne Sorge. Zunächst schützt mich der vereinbarte Waffenstillstand, und in guter Verkleidung, welche ich vornehmen werde, wird niemand den Prinzen Edward vermuthen. Noch heute begebe ich mich auf jenes Jagdschloß, dessen Türme wir von hier erblicken. Dort weilt der König gegenwärtig mit der Prinzessin Florigunde. Mit List und Klugheit wird mir mein Vorhaben gelingen, und habe ich mich von Florigundens Standhaftigkeit überzeugt, so setze ich mein Leben daran, den Frieden zu erringen und die Prinzessin heimzuführen.

Hettkin. Wann denkt Ihr vom Schlosse zurückzukehren und wo sollen wir Euch erwarten?

Edward. Kasperle soll in meiner Nähe bleiben, bei einem Eremiten, der hier im Walde lebt. Du aber, lieber Freund, begebe dich mit unseren Pferden zurück nach jener Herberge, wo wir die letzte Nacht verbrachten. Dort erwarte mich. Nach einigen Tagen soll Kasperle dir weitere Nachricht bringen oder ich komme selbst.

Hettkin. So gehabt Euch wohl, mein Prinz, und kehrt bald glücklich zurück. (ab)

Edward. So mag denn nun mein Abenteuer beginnen. (ruft) Heda, Kasperle, Kasperle!

Szene 2.

Edward. Kasperle.

Kasperle (von außen). Gnädiger Herr, was gibts?

Edward. Komm, Kasperle, ich habe mit dir zu reden.



Koryphäen des Münchener Marionettentheaters.
(Nach einem Münchener Original.)

Kasperle. Ja, ich muß nur noch den Schimmel besorgen, Ritter Hettkin will davonreiten.

Edward. So beeile dich und bringe mir meinen Mantelsack.

Kasperle (tritt auf). Hier bin ich gnädiger Herr. Werden wir denn noch lange hier im Walde umherirren? Ich bin sehr neugierig auf ein Wirtshaus.

Edward. Höre, was ich dir sagen werde, Kasperle. Du kennst meinen Plan noch nicht ganz genau, jetzt aber sollst du ihn wissen und ich rechne auf deine Verschwiegenheit, du warst mir ja immer ein treuer Diener. Auf jenem Schlosse, das in der Ferne sichtbar ist, hält sich der König von Schottland mit seiner Tochter Florigunde auf. Dort werde ich mich hinbegeben und vielleicht mehrere Tage verweilen.

Kasperle. Nein, sapperlot, das darf nicht sein, der König ist ja unser Feind, das könnt ein Mordspektakel geben.

Edward. Beruhige dich, ich werde mich verkleiden, es wird mich niemand erkennen.

Kasperle. Ja, was wollt Ihr denn dort machen, gnädiger Herr?

Edward. Es ist ein galantes Abenteuer, worüber ich jetzt noch nicht Auskunft geben kann.

Kasperle. Abenteuer? — Aha! — (lacht) Ich merke schon was. Hihi, haha! Prinzessin Floh im Grunde und Ihr wollt sie suchen. Na, wenn Euch bei dem Abenteuer der Abend nur nicht zu teuer wird.

Edward. Nun höre weiter. In diesem Walde lebt ein alter Eremit, der in der nigromantischen Kunst sehr erfahren ist. Er hat einen großen Ruf als Zauberer, und der König besucht ihn oft, um sich bei ihm Rat zu holen. Zu diesem Zauberer begebe dich und bitte ihn, daß er dich als Diener annehmen möchte.

Kasperle. Aber warum denn das? Ich möchte lieber mit Euch aufs Schloß gehen und auch ein bißchen abenteuern. Vielleicht gibts da hübsche Kammerkätzchen.

Edward. Nein, nein! Du mußt zum Zauberer und als Schüler, Diener oder was du willst scheinbar in Dienst treten und fleißig Obacht geben, was da gesprochen wird, wenn der König seiner Gewohnheit nach den Zauberer besucht und in allen Dingen um Rat frägt. Sobald du merkst, daß mir Gefahr droht, eilst du aufs Schloß und meldest es mir.

Kasperle. Sapperlot, das ist gescheidt! Aber wie finde ich Euch auf dem Schlosse?

Edward. In meinem Mantelsack habe ich ein Narrenkleid, darin wird mich niemand erkennen. Frage also nur wenn es Not tut, nach dem Narren, denn als solcher werde ich auf dem Schlosse Dienste nehmen.

Kasperle. Ei, das wird lustig werden, wenns nicht traurig endet. Schauets nur, gnädiger Herr, daß Ihr nicht wirklich zum Narren werdet bei dem verflixten Abenteuer.

Edward. Dem Mutigen gehört die Welt, und nun frisch auf zur Tat! Wo ist mein Mantelsack?

Kasperle. Dort unterm Eichbaum liegt er und wartet auf Euch.

Edward. Ich werde mich umkleiden und dir dann den Weg zum Eremiten zeigen. (ab)

Kasperle (lacht). Ha ha ha! Schau, schau! O Abenteuer über Abenteuer. Mein Herr ein Hofnarr und ich ein Schüler beim Zauberer! Alle Wetter, das wird bei der Ritterschaft ein Aufsehen machen, wenn der Kasperle zaubern gelernt hat! Sapperlot! Ha ha ha! (ab)

Verwandlung.

Dekoration: Ein Zimmer in der Eremitenklause bei Zauberer Runcifax. An der Wand im Hintergrunde ein großer Spiegel, dessen breiter Rahmen mit Planetenzeichen bemalt ist. Die Spiegelfläche innerhalb des Rahmens bedeckt eine Gardine, welche zur Seite geschoben werden kann. Seitwärts ein Tisch, worauf ein großes Buch liegt. Daneben ein Lehnstuhl.

Szene 3.

Runcifax tritt auf. Er ist ein alter Mann mit weißem Bart, trägt ein schwarzes Eremitenhabit, um den Leib einen weißen Gürtel mit Zauberzeichen und in der Hand einen kurzen goldenen Zauberstab.

Runcifax. Der König von Spanien hat mich bitten lassen, daß ich für ihn das Horoskop stelle und ihm seine Zukunft verkündige. Wohlan denn, so werde ich mich ans Werk machen. Bei allen Potentaten und großen Herren stehe ich in gewaltigem Ansehen, denn ich kann ihnen Glück und Unglück prophezeien. Zwölf Geister habe ich zu Diensten, welche mir alles kund tun, und kann ich sie jeden Augenblick in alle Weltteile schicken. Alles, was mein Herz lüstet, müssen sie mir bringen. – Wahrlich, ich kann wohl sagen, daß ich meine Kunst gründlich mit allem Fleiße studiert habe und mit Recht nennt man mich den Vater aller Zauberer (geht zum Tisch). Nun geliebtes Zauberbuch, laß sehen, was in der Sache des spanischen Königs zu tun ist (er schlägt das Buch auf und liest).

Szene 4.

Runcifax. Kasperle.

Kasperle (für sich). Aha, da ist der Alte, den ich suche. Wie andächtig er liest. Ich glaube gar, er zaubert jetzt. – Brrr! Ist doch nicht geheuer hier; (schüttelt sich). Brrr! – Na, Courage! Ich muß ihn anreden! (laut, mit komischen Bücklingen) Glück zu, Glück zu, mein Herr! Glück zu!

Runcifax (sieht auf). Wie, was? Ein Fremder da? – Er Unverschämter, wie kann er mich so stören in meinen hohen Gedanken, ohne sich vorher zu melden?

Kasperle. Verzeihung, es war kein Kammerdiener draußen.

Runcifax. Aber am Eingange der Eremitage eine Glocke zum Ziehen, um mir ein Zeichen zu geben.

Kasperle. Sapperlot, das hab ich ganz vergessen! Wartens, ich werde gleich — (läuft in die Kulisse und läutet sehr stark die Glocke).

Runcifax (ruft hinaus). Dummer Kerl, aufhören, aufhören! — Man bekommt ja Ohrenschmerzen! Hör auf, hör auf! — wirst du endlich aufhören?

Kasperle (hört auf zu läuten und kommt zurück). Nun, hab ichs so gut gemacht?

Runcifax. Der Kerl ist entweder dumm oder ein Schelm (laut). Du hast mich gänzlich in meinen hohen und schweren Gedanken gestört, komme mir nicht noch einmal so, das rate ich dir, sonst verbanne ich dich durch meine Geister nach den Urwäldern Afrikas.

Kasperle. Nein, nein, nein, nein! Ich bin gekommen, um hier bei Euch zu bleiben, was tue ich in Afrika?

Runcifax. Nun, so rede! Wer bist du und was ist dein Begehren?

Kasperle (für sich). Nun heißt es aber dem Alten schmeicheln (laut). Mein vielgeliebter Herr Meister. Von Kindesbeinen an hatte ich eine große Begierde zur negromantischen Kunst. Die Begierde wurde so groß, daß ich jetzt in der Welt umherziehe, um einen Lehrer in dieser Kunst zu finden. Da hab ich denn endlich erfahren, daß Ihr, Meister Runcifax, ein meisterlicher Meister über alle Meister in dieser meisterlichen Kunst seid. Da bin ich nun über zweihundert Meilen weit hergezogen, und da ich Euch endlich getroffen habe, bitte ich ganz untertänigst, mich als Euren Schüler auf- und anzunehmen, bin auch allzeit bereit, ein treuer und untertäniger Schüler zu sein und Euren Ruhm in allen Wirtshäu – will sagen, allen Weltteilen zu verbreiten (beiseite). Potz Wetter, die Rede hat Müh gekostet!

Runcifax. Ich nehme allerdings gerne Schüler auf, welche Fähigkeiten zu meiner Kunst besitzen, und bin meinen Geistern viel angenehmer, wenn die Schüler recht viel von mir lernen. Aber bevor ich einem Schüler meine Kunst mitteile, muß er mir erst ein ganzes Jahr als Diener treulich aufwarten, um seinen Charakter und seine Standhaftigkeit zu erproben. Willst du ebenfalls auf diese Bedingung eingehen, so kannst du sofort bei mir bleiben.

Kasperle. Ein ganzes Jahr vorher Diener sein? O, das ist eine Kleinigkeit, und wenns drei Jahre wären, ich gehe auf alles ein.

Runcifax. Das freut mich, denn ich sehe du hast großen Eifer.

Kasperle. Ja, ich möchte so recht was Großes werden. Hat denn die Kunst auch so viel Kraft, alles, was man will, zuwege zu bringen?

Runcifax. Was, du zweifelst?

Kasperle. Na, man muß doch wissen, ob auch alles wahr ist, was die Leute von euch schwarzen Künstlern alles erzählen.

Runcifax. Glaubst du, Narr, daß ich meiner Kunst nicht gewiß sei? Wer da zweifelt, ist noch lange nicht geschickt zur edlen Magie.

Kasperle. Ja, sehens, ich möchte gar zu gerne ein recht großer Mann werden, und da muß man doch vorher wissen, ob —

Runcifax. Schweige! — Du sollst gleich überführt werden und in der Tat erfahren, ob meine Kunst probat ist.

Kasperle. Da bin ich doch neugierig.

Runcifax. Also ein großer Mann willst du werden?

Kasperle. Ja, damit mich die Leute mit großen Augen, offenem Maule und Ohren anstaunen.

Runcifax. Eitler Bursche, solch hochmütige Gedanken müssen ausgetrieben werden und edlere Gefühle müssen im Herzen auftauchen.

Kasperle. So so. – Was denn für welche?

Runcifax. Demut, Bescheidenheit, Liebe zu seinen Mitmenschen und so weiter sind die Grundpfeiler eines weisen Menschen. Großtuerische Prahlereien führen ins Verderben. — Jetzt begebe dich nach jenem Winkel, dort steht in der Nische eine gläserne Weltkugel, diese berühre mit der linken Hand und dann komme zurück.

Kasperle. Soll gleich besorgt werden (geht in die Kulisse).

Runcifax (erhebt den Zauberstab). Pampimpopu! Sei groß im Nu!

Kasperle (kommt als ein übergroßer Riese, der fast so hoch als die Bühne ist, wieder zurück). Sapperlot, was ist denn das? – Das Zimmer ist mir ja auf einmal viel zu klein geworden. Und wo ist denn der Runcifax geblieben? Ich seh ihn ja gar nicht mehr. Wo seid Ihr denn, Herr Runcifax?

Runcifax. Bücke dich nur, so wirst du mich schon sehen.

Kasperle (bückt sich und ruft). Ei! Wunder über Wunder! Der Runcifax ist plötzlich ein Zwerg geworden!

Runcifax. Nicht doch, du täuschest dich. Ich bin kein Zwerg geworden, sondern du bist ein übergroßer Riese geworden, deswegen erscheine ich dir so klein.

Kasperle. Was? — Ich ein Riese?

Runcifax. Ja! — Du wolltest ja ein großer Mann sein, so habe ich denn deinen Wunsch erfüllt und nun sei glücklich.

Kasperle (geht hin und her). Ei verflucht! Ich stoße mir ja den Kopf ein und renne überall mit der Nase an.

Runcifax. Das geschieht den großen, hochmütigen Leuten häufig.

Kasperle. O weh, o weh, wie soll ich nun mit andern Menschen umgehen! Sie werden mich anstaunen wie ein wildes Tier und nachher verlachen und verspotten.

Runcifax. Es war ja dein Wunsch, angestaunt zu werden.

Kasperle. Ja, aber nicht auf diese Art. — Es ist ja entsetzlich, so als Turm herum zu laufen, man kann ja mit seinen Nebenmenschen gar nicht verkehren. Mir wird ganz schwindlich.

Runcifax. Siehst du, eitler Bursche! – deine jetzige körperliche Größe soll dir nur ein Gleichnis sein. Man muß ein großer Mann sein wollen, um durch seine Taten der Welt zu nützen, nicht aber, um sich nur anstaunen zu lassen, sonst wird man verspottet wie ein plumper unbeholfener Riese.

Kasperle (kläglich). Ach, lieber Herr Runcifax, macht mich doch wieder klein, wie ich zuvor gewesen bin, ich will mein Lebtag kein großer Mann sein wollen, um damit zu prahlen.

Runcifax. Nun denn, so mag es darum sein. Gehe wieder in den Winkel, berühre die gläserne Weltkugel mit der rechten Hand und kehre dann zurück.

Kasperle. Soll schleunigst besorgt werden (geht in die Kulisse).

Runcifax (erhebt den Zauberstab). Famsafusein! Sei wieder klein!

Kasperle (kommt zurück in seiner früheren Gestalt und ruft fröhlich). Ei, Potz

Velten, juchhe! Ich bin wieder der alte Kasperle. Gehorsamsten Dank, Herr Runcifax.

Runcifax. Bist du nun von meiner Kunst überzeugt oder hegst du noch Zweifel?

Kasperle. Nach einem so riesigen Beweis glaube ich alles. Aber sagens, warum ist die große possierliche Weltkugel dahinten von Glas?

Runcifax. Das ist ein Symbol, ein Sinnbild, zum Zeichen, daß alles weltlich Irdische zerbrechlich und vergänglich ist.

Kasperle. Aha, aha. — Schauens, ich hab auch ein Symbol, das ist mein Magen, der zeigt mir, daß alle Speisen vergänglich sind. Nur der Hunger, der ist unvergänglich, der kehrt immer wieder, besonders jetzt nach der vollbrachten Riesenarbeit.

Runcifax. Nur Geduld, du sollst gleich Speise und Trank bekommen.

Kasperle (für sich). Der alte Rumpelkax ist doch ein gewaltig kluger Kerl, jetzt macht er sogar meinen Hunger vergänglich.

Runcifax. Meine Kammerzofe soll dich sogleich in die Küche führen.

Kasperle. Was? Kammerzofe? — Hier in der Waldklause gibts auch Kammerzofen? – Sapperlot, da muß ich mich gleich in Positur setzen.

Runcifax (ruft). Miezchen, Miezchen, komm heraus!

Szene 4.

Vorige. Miezchen, eine große Katze, tritt auf. Sie trägt ein Häubchen, eine Küchenschürze und hat in der Pfote einen Kochlöffel.

Kasperle (schreit). Ei, sapperlot, was ist denn das? Das ist ja eine Katze! Fast so groß wie ich selber.

Miezchen (mit feiner Stimme). Miau, miau! — Ja, ja, ich bin Herrn Runcifax sein Kammerkätzchen.

Kasperle. Herrn Runcifax sein Kammerkätzchen? Sapperlot, was man nicht alles erlebt! Nun reden, wirtschaften und kochen sogar die Katzen! Na, die wird was Schönes zusammenbrodeln!

Runcifax. Sei unbesorgt, die Wirtschaft versteht sie meisterlich. Sie war früher Kammerzofe bei Prinzessin Florigunde, aber ein sehr eigensinniges Frauenzimmer, voller Kapricen, kokett, klatschsüchtig, falsch und herrschsüchtig. Da schickte der König sie zu mir in die Kur, und nun muß sie zur Strafe in dieser Gestalt meine Wirtschaft führen, damit sie Demut, Sanftmut und Ergebenheit lernt, wie es einem ehrsamen Mädchen zukommt.

Miezchen. Miau!

Kasperle (beiseite). Nein, was der alte Rumpelkax nicht alles zuwege bringt. Nehmts euch zu Herzen, ihr heutigen Hausmädchen, Köchinnen und Stubenmädel!

Miezchen. Miau!

Runcifax. Geh, Miezchen, führe meinen neuen Diener in die Küche und versorge ihn mit Speise und Trank.

Miezchen. Miau! (zu Kasperle) Wie heißt du denn?

Kasperle (ihre Stimme nachahmend). Ich heiße Kasperle. Was gibts denn zu essen?

Miezchen. Es gibt Klöße mit Sauerkraut und Bratwurst. Miau!

Kasperle (aufjubelnd). Was? Klöße mit Sauerkraut und Bratwurst? Komm schnell, kammerkätzliche Jammerkofe, für Klöße, Sauerkraut und Bratwurst lasse ich mein Leben. (Kasperle und Miezchen ab.)

Runcifax (geht zum Tisch, worauf das Buch liegt). Jetzt endlich kann ich in meinem Studium fortfahren.

(Vorhang fällt).

Zweiter Akt.

Dekoration: Saal im Schlosse des Königs von Schottland.

Szene 1.

Der König. Prinzessin Florigunde.

Florigunde. Herzlieber Vater, sagt mir doch, was es zu bedeuten hat, daß Ihr schon wiederum Euer Kriegsvolk zusammengerufen und aufs Neue gemustert habt?

König. Liebe Tochter, durch dein dringendes Bitten wurde ich, wie dir bewußt ist, bewogen, mit dem Könige von England ein ganzes Jahr Frieden zu halten, und es wundert mich, daß der König von England so leicht darauf eingegangen ist. Dieses Friedensjahr geht nun in kurzer Zeit zu Ende und deshalb habe ich das Kriegsvolk aufs Neue gemustert und halte es in Kriegsbereitschaft, um den Feind gebührend zu empfangen, sobald es an der Zeit ist.

Florigunde. Aber wäre es denn nicht möglich, lieber Vater, für immer diesen Frieden herzustellen und sich mit dem Feinde zu vereinbaren zur gänzlichen Versöhnung?

König. Dieser Wunsch, liebe Tochter, ist auch der meinige, aber alle Versuche, den Frieden herzustellen, scheitern an dem Stolz des Feindes. Wiederum

hat er mir einen Boten geschickt mit dem höhnischen Ansinnen, Szepter und Krone für immer niederzulegen. Aber ich habe geschworen, daß ich eher Gut und Blut verstreiten will, bevor ich solchen schimpflichen Frieden eingehe.

Florigunde. Auch mich empört solch Starrsinn des Feindes (für sich). O weh, mein geliebter Prinz, da ist wenig Aussicht für unsere Liebe.

König. Doch siehe da, — was kommt dort für ein närrisch aufgeputzter Herr?

Szene 2.

Vorige. Prinz Edward tritt auf in einem buntscheckigen Narrenanzug und reitet auf einem Steckenpferd.

Prinz Edward (spricht als Narr mit veränderter Stimme). Ei lustig! Hier ist's gut sein, das merke ich an dem schönen Geruch, der aus der Küche kommt, sicher bin ich nun in des Königs Schloß. Ja wirklich, dort steht der König leibhaftig. Na, ich muß nur schnell zu ihm reiten.

König. Das ist ja eine seltsame Figur. — Heda, du närrischer Kauz, geh näher zu mir her!

Prinz-Narr. Näher gehen? – Nein, nein, zum Könige gehen, wäre gar zu grob, zum Könige muß man reiten, das sieht lustiger aus (reitet zum König). Mein Herr König, ich komme hereingeritten wie ein braver Kavalier. Sag mir, Herr König, ist es nicht wohl geritten, so ist es auch nicht schlecht geritten, und ist es gut geritten, aber nicht wohl geritten, so will ich besser reiten (tut, als wenn das Pferd unruhig wäre) Brr, brr! —

König (lachend). Närrischer Reiter, ha, ha ha! Du kommst mir seltsam vor, dein Reiten gefällt mir ganz besonders und dein Pferd wird wahrlich nicht müde werden. Aber sage mir, von woher kommst du und was ist dein Begehren?

Prinz-Narr. Herr König, ich komme jetzunder von Hause geritten und mein Begehren ist eine ganz wichtige Sache und wiederum keine wichtige Sache, auch nichts besonderes.

König. Nun weiß ich soviel wie vorher.

(König und Prinzessin lachen.)

Prinz-Narr. Herr König sieh, wie die, so bei dir steht, lacht, ich muß mit lachen, damit ich Freund bleibe.

König. Es ist wahrlich zum Lachen, weil du so wunderliche Antworten gibst. Aber nun sage mir endlich, was du von mir haben willst?

Prinz-Narr. Ja, Herr König, nun hab ich erst recht durch meinen hohen Verstand verstanden. Ich bin deshalb herauf geritten, daß du mir Essen geben sollst, denn mein Herr hat mich aus seinem Hause fortgeschickt und gesagt, ich solle zu dir laufen, du hättest mehr Essen als er. Ich will nicht wieder in sein Haus zurück, sondern, wenn du mir allzeit Essen geben willst, so lasse ich meinen Herrn allein.

König. Ah, nun verstehe ich. — Du willst bei mir bleiben und in meine Dienste treten. Gut, gut, du sollst hier bleiben. (zu Florigunde). Liebe Tochter, dieser Narr gefällt mir, deshalb will ich ihn dir verehren, damit du mitunter Kurzweil hast.

Florigunde. Bester Vater, dieses Geschenk wird mir besonders angenehm sein.

König. Höre Narr, du sollst der Diener meiner Tochter sein, wie gefällt dir das?

Prinz-Narr. Aber, Herr König, sagt mir, wer sie ist und ob sie ebenso viel Essen hat denn du?

König. Freilich hat sie ebenso viel Essen als ich, sie ist ja die Prinzessin, meine Tochter.

Prinz-Narr. Nun weiß ich nicht, was ich tun soll, weil sie kein König ist wie du, denn der Herr in meinem Hause sagte, du hättest als König das meiste Essen.

König (lachend). Ha ha ha, da wollen wir bald Rat schaffen. Höre, seltsamer Narr. Weil du nur einem Könige dienen willst, weil er nach deiner Meinung das meiste Essen hat, so soll deinethalben meine Tochter König und ich will die Prinzessin sein, auf daß sie als König das meiste Essen bekommt und du nicht verhungerst. Bist du nun zufrieden?

Prinz-Narr. Ei, das ist das Beste, so ists recht, nun werde ich Essen und Trinken genug haben. — Aber du gewesener König und nun Prinzessin, wenn dich hungert, so sage es mir nur, ich gebe dir alle Zeit von unserm Tische was ab.

König (lachend). Ich bedanke mich bestens. Ha ha ha ha! Du bist ein recht gutherziger Narr. (Zu Florigunde). Nun, liebe Tochter, komm mit mir zu Tische. (will gehen).

Prinz-Narr. Halt, halt halt! Ehre dem Ehre gebührt. (zu Florigunde). Du, König, mußt voran gehen, dann reite ich nach, denn ich darf meinen König nicht verlassen. (zum König). Ihr, Prinzessin, müßt hinten gehen.

König. Ha ha ha! Das ist ein drolliger Narr! (alle drei ab).

Szene 3.

Seymur, ein schottischer Ritter, tritt auf.

Seymur (geht an die Seitenkulisse und ruft hinein). Heda, Diener! – Melde dem Könige, Ritter Seymur habe wichtige Botschaft mitzuteilen. (kommt zurück). Sonderbare Gerüchte haben sich verbreitet und ich erwarte mit Ungeduld den König. Es wird hohe Zeit, daß sich Ritterschaft versammelt, um einen Kriegsrat zu halten.

Der König (tritt auf). Ach, sieh da, Ritter Seymur. Was bringt Ihr mir Gutes?

Seymur. Majestät, es hat sich das Gerücht verbreitet, daß der König von England mit seinem Kriegsheere die schottische Grenze besetzt, ja, einzelne Ritter sollen dieselbe sogar überschritten haben.

König. Wie? Noch bevor der Waffenstillstand abgelaufen ist? Das kann ich kaum glauben, das wäre ja gegen das Kriegsrecht, was doch jedem Ritter heilig ist.

Seymur. Ich habe bereits Boten ausgesandt, um sich von der Wahrheit dieses Gerüchtes zu überzeugen, und ich bin gekommen, weitere Befehle von Eurer Majestät zu vernehmen.

König. Recht so, mein treuer Seymur. Bis zum Ablauf des vereinbarten Friedens sind noch zwei Monate. Ich habe Musterung gehalten und mein Kriegsheer steht bereit. Sollte der stolze Feind die abgemachte Frist nicht abwarten können, so werden wir ihn nach Gebühr empfangen. — Jetzt kommt mit mir in den Speisesaal, bei einem Becher Wein wollen wir das Nähere beraten. (Beide ab).

Szene 4.

Florigunde. Prinz-Narr.

Florigunde. Nun, komm her, Narr, und sage mir, ob du auch gutes Essen gehabt hast.

Prinz-Narr. O ganz vortrefflich, mein kleiner König, und ich bin jetzt der glückseligste Mensch.

Florigunde. Nun sage mir aber doch jetzt, bei wem bist du zuvor gewesen und von wannen kommst du?

Prinz-Narr. Da wir nun allein sind, so kann ich es Euch sagen. Mein Herr, den ich zuvor hatte in meinem Hause, das war der Prinz Edward von England, derselbe hat mir befohlen, hier zu dienen, der Prinzessin tausend Grüße zu überbringen und viel Glück von ihm zu vermelden.

Florigunde. Was? Grüße von meinem Prinzen Edward? O, du mein lieber Narr, wie bist du mir angenehm. Ach, bitte, rede weiter, Prinz Edward hat es dir wirklich ausdrücklich befohlen?

Prinz-Narr. Nicht einmal, sondern wohl hundertmal, und ich weiß auch recht gut, daß er die Prinzessin heimlich liebt, denn er oft darüber seufzt, daß er nicht bei ihr sein und mit ihr reden kann. Dann befürchtet er auch, daß die Prinzessin in ihrer Liebe nicht standhaftig sein möchte. — O, ich dummer Narr! Jetzt habe ich ganz vergessen, daß ich solches der Prinzessin noch nicht mitgeteilt habe. Ich will gleich mein Pferd holen und zu ihr reiten, um Glück von dem Prinzen zu vermelden.

(Will gehen. Florigunde hält ihn zurück)

Florigunde. Unglückseliger Mensch, was willst du beginnen? Du würdest ja das größte Unglück anrichten. Siehst du, Narr, denn nicht, daß ich die Prinzessin bin? O Prinz, wie hast du diesem Narren alles offenbaren können! Ach, welche Angst habe ich gehabt, seit ich dich nicht gesehen habe. Die treue Liebe, so ich dir verheißen, will ich in Ewigkeit nicht brechen, eher will ich Vater und alles verlassen und dir nachziehen, wohin du willst. O, möchte ich deiner bald ansichtig werden, wie glücklich würde ich sein.

Prinz-Narr (mit seiner natürlichen Stimme, laut aufjubelnd). Nun habe ich genug gehört und bin von Eurer Standhaftigkeit überzeugt.

Florigunde. O Himmel, diese mir bekannte Stimme?

Prinz-Narr (läßt die Narrenkappe fallen). Seht mich nur recht genau an, erkennt Ihr mich denn nicht geliebte Florigunde?

Florigunde. O welches Glück, der Prinz von England selber, ja jetzt erkenne ich Euch, Ihr seid mein treuer Edward, o wie voller Freude ist jetzt mein betrübtes Herz geworden.

Prinz-Narr. O meine Florigunde, das Feuer meines Herzens ließ mich nicht länger ruhen und ich bat den König, meinen Vater, um Urlaub zu einer Reise nach Italien. Aber ich zog heimlich nach Schottland und bin durch meine Narrenkleidung hier unerkannt aufs Schloß gekommen, welches mir sonst unmöglich gewesen wäre.

Florigunde. Nun, Ihr habt den Narren gut agieret und eine kühne Tat vollbracht, aber wenn es mein Vater erführe, o welches Leid würde uns widerfahren.

Prinz-Narr. Nur keine Furcht, Euer Vater hat mich nur in der Schlacht und von ferne gesehen, er kann mich unmöglich erkennen und wird in dieser Kleidung keinen Prinzen vermuten.

Florigunde. Ihr habt recht. Diese Eure Narrenkleidung müßt Ihr beibehalten, so könnt Ihr bei mir sicher sein. Doch geschwind, spielt wieder den Narren, denn ich höre jemand kommen.

Szene 5.

Vorige. König.

König. Herzliebe Tochter, wie mir scheint, hast du deine Kurzweil mit diesem Narren, der dir sehr zu gefallen scheint.

(Der Narr geht in die Kulisse und kommt gleich zurück, auf seinem Steckenpferde reitend und Possen treibend.)

Florigunde. Ich muß gestehen, lieber Vater, daß ich noch keinen Narren gehabt habe, der mir lieber gewesen wäre, denn dieser. Er treibt Possen, worüber selbst ein Kranker lachen müßte.

König. Es gefällt mir sehr, daß er dir die Zeit vertreiben kann. – Doch höre liebe Tochter, ich werde dich jetzt verlassen. Ich ziehe in den Wald zu meinem Freunde Runcifax, ich habe ihn in einer wichtigen Sache um Rat zu fragen. Gehab dich wohl, auf morgen komme ich wieder.

Prinz=Narr (reitet heran und spricht wieder mit veränderter Stimme). Meine Prinzessin, nimm mich auch mit, denn mir kommt jetzt eine große Lust zu reisen an.

König. Ich wollt dich wohl mitnehmen, Narr, aber dann mußt du erst bei deinem König Urlaub fragen.

Prinz=Narr. Mein allerliebster Herr König, du hast nun selbst gehört, gibst du Urlaub, daß mich die Prinzessin soll mitnehmen?

Florigunde. Ja, ich will dir wohl Urlaub geben, aber ich habe ein wenig Sorge für dich, daß dort im Walde nicht genug Essen sein wird, und dann könnte mein lieber Narr leicht verhungern und sterben.

Prinz=Narr (zum König). Nein, Prinzessin, zieh du allein, ich bleibe bei meinem kleinen König. Nein, nein, ich begehre nicht vor Hunger zu sterben, was würden da die Leute sagen, sie würden mich noch obendrein auslachen, und das würde mich, wenn ich tot, sehr verdrießen.

König. So bleib denn hier, Narr, ich begehre dich auch nicht mitzunehmen. — Nun, so gehab dich wohl, meine Tochter. (König ab.)

Prinz=Narr (mit natürlicher Stimme). Nun, geliebte Florigunde können wir über unsere Zukunft uns mit Ruhe beraten.

(Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Dekoration: Zimmer bei Runcifax, wie im ersten Akt.

Szene 1.

König.

König. Ich muß bekennen, daß Runcifax in der nigromantischen Kunst gewaltig wohl erfahren ist, und wenn er mir die Zukunft offenbarte, so habe ich es allezeit der Wahrheit gemäß also befunden, wie er es mir prophezeite. Ich habe deshalb bei ihm angefragt, welch ein Ende der unselig lange Krieg zwischen England und Schottland nehmen wird, und so harre ich bereits eine volle Stunde und bin begierig, welche Antwort mir mein treuer Runcifax bringen wird. — Ah, endlich, da kommt er.

Szene 2.

König. Runcifax.

Runcifax. Großmächtigster König, ich komme Euer Majestät pflichtschuldigst zu berichten und Eure Frage durch Hülfe meiner Kunst zu beantworten.

König. Nun denn, wie lautet die Antwort?

Runcifax. Ich habe im Buche des Schicksals nachgeforscht und gefunden, daß der Krieg in ganz kurzer Zeit durch einen eigentümlichen Zwischenfall zur beiderseitigen Zufriedenheit beendigt sein wird.

König. Wie kann das geschehen, das feindliche Kriegsheer steht bereits an der Grenze und bis Ablauf des vereinbarten Waffenstillstandes sind noch zwei Monate. Ja, die Grenze ist bereits von Spionen überschritten, was ein Beweis dafür ist, wie gierig der Feind nach meiner Krone strebt.

Runcifax. Dennoch wird geschehen, wie die Prophezeihung lautet. Näheres zu berichten, steht nicht in meiner Macht.

König. So stelle ich mich zufrieden und es komme, wie es komme. — Doch noch eins, mein lieber Runcifax. Das Schicksal meiner Tochter liegt mir sehr am Herzen. Ich begehre deshalb sehr, zu wissen, was für einen Gemahl, der würdig wäre, dereinst mein Land zu regieren, meine Tochter bekommen wird. Kannst und darfst du mir solches durch deine nigromantische Kunst zu wissen geben?

Runcifax. Ja, sehr gerne, großmächtiger König. Alles, was Eure Majestät wünschen, bin ich bereit, zu tun.

König. Nun, so erforsche es also bald und gebe es mir kund.

Runcifax (auf den Spiegel deutend). Dieser große Zauberspiegel soll uns

sogleich die Antwort geben. — Stellt Euch nur etwas seitwärts Majestät und schauet nach dem Spiegel.

(Der König tritt seitwärts an die Kulisse. Runcifax erhebt den Zauberstab und schlägt dreimal nieder. Sanfte Musik ertönt. Runcifax neigt sich gegen den Spiegel, dreht sich im Kreise herum und stellt sich dann dem Könige gegenüber auf die andere Seite. Der Vorhang des Spiegels teilt sich und man erblickt Florigunde mit dem Prinzen in seiner Narrenkleidung. — Nach einer Weile schließt sich der Vorhang des Spiegels.)

König. Was war das? Meine Tochter mit einem Narren? Sage mir, Runcifax, soll ein Narr der Gemahl meiner Tochter werden?

Runcifax. Derselbe, den Eure Majestät im Spiegel gesehen haben, wird der Gemahl Eurer Tochter werden.

König. Wie zum Teufel, soll dies zugehen, wie könnte es möglich sein, daß ein Narr der Gemahl einer Prinzessin würde? Nie und nimmer kann und soll das geschehen.

Runcifax. Majestät, es kommt mir selbst höchst sonderbar vor, aber mein Spiegel trügt nicht.

König. Du irrst dich, Runcifax. Diesmal haben dich deine Geister gefoppt. Ich habe meiner Tochter einen Narren geschenkt zum Zeitvertreib, der sieht deinem Spiegelnarren sehr ähnlich.

Runcifax. Großmächtiger König, ich sage jetzt nichts weiter mehr, als daß Eure Majestät in der Tat sehr bald erfahren werden, daß mein Spiegel die Wahrheit gezeigt hat.

König. Sollte denn meine Tochter einen Narren lieben, so wollt ich sie verfluchen, und eher soll der Narr, den meine Tochter bei sich hat, von meinen Händen sterben, so bald ich heim komme, und alle Narren, welche sich fürder noch um Dienst bewerben, müssen sämtlich weggeräumt werden. — Ade, mein Runcifax, bevor der Krieg beginnt, komme ich noch einmal wieder.

Runcifax. Wollt Ihr nicht, wie Eure Gewohnheit ist, vor dem Heimgange einen Labetrunk zu Euch nehmen Majestät?

König. Ganz recht, mein Runcifax, dein Kräuterwein tut außerordentlich wohl, dort in deiner Grotte werde ich noch ein Stündchen weilen (beide ab).

Szene 3.

Kasperle.

Kasperle. Au weh, au weh, das schaut gefährlich aus! Ich habe gut gehorcht, da muß ich laufen und meinem Prinzen eiligst Nachricht bringen. Sitze nur recht lange in der Grotte, Herr König, ich laufe schneller wie du, die

Narrenvertilgung soll dir nicht gelingen. Sapperlot, nun aber vorwärts! (Läuft schnell davon.)

Verwandlung.

Dekoration: Saal im Schlosse, wie früher.

Szene 4.

Florigunde und **Prinz=Narr.**

Florigunde. Ich muß bekennen, mein Prinz, daß ich niemals in meinem Leben so voller Freude gewesen bin, wie jetzt; dennoch betrübt es mich, daß unsere Väter sich so grausam hassen, und Friede zu machen, mir fast unmöglich scheint.

Prinz=Narr (mit natürlicher Stimme). Ich weiß wahrlich zur Stunde auch noch nicht, wie solches anzufangen, daß dieser blutige Krieg nicht wieder beginnen möchte. Wahrlich, mit manchem braven Ritter habe ich gestritten und allezeit gesiegt, aber jetzt sind mir meine Kräfte so benommen, daß ich auch mit dem geringsten Ritter zu streiten mich nicht unterstehen dürfte, und keine Macht soll mich zwingen, gegen Euren Vater wiederum das Schwert zu ziehen.

Szene 5.

Vorige. Kasperle kommt eiligst.

Kasperle. O Schrecken und Not, Prinz Edward! Prinz Edward!

Florigunde. Wehe, wir sind verraten! Wer ist der Fremde?

Prinz=Narr. Keine Sorge, es ist mein treuer Knappe Kasperle.

Kasperle. Gnädiger Herr, eilt schnell von dannen, der König hat vom alten Rumpellachs alles erfahren.

Prinz=Narr. Wie ist das möglich?

Kasperle. Ja, der König wollte, daß der alte Rummeldachs ihm den Liebsten seiner Tochter in dem Zauberspiegel sehen lassen sollte und da hat der Alte Euch als Narr mit der Florigunde als ein Pärchen zusammen in den Spiegel hinein gezaubert. Darauf ist der König ganz erbost und voll Zorn geworden und hat zum Rumpelknax gesagt, daß, sobald er heim käme, der Narr seiner Tochter sterben müsse. Auch will er alle übrigen Narren, so zu finden, töten lassen und zum Lande hinausjagen. Ich hatte mich versteckt, habe alles belauscht und bin gelaufen, Euch das zu melden. Eilt schnell gnädiger Herr, denn der König wird bald hier sein.

Florigunde. O, mein geliebter Prinz, macht Euch geschwinde von dannen, auf daß ein großes Unglück verhindert wird, und werft die Narrenkleider fort.

Prinz-Narr. Da es denn nicht anders sein kann, so muß ich Abschied nehmen. Bleibe treu und standhaftig, Florigunde, bald sehen wir uns wieder.

Kasperle. Kommt, gnädiger Herr, ich höre schon den König kommen (Prinz und Kasperle ab).

Florigunde. O Göttin Fortuna sei uns gnädig und beweise uns deine Gunst, sonst ist alles verloren.

Szene 6.

Florigunde. Der König.

König (von außen). Holla, liebe Tochter, wo bist du?

Florigunde. Hier bin ich, lieber Vater, was ist Euer Wille?

König (tritt ein). Bringe mir den Narren, so ich dir gegeben.

Florigunde. Der Narr ist nicht mehr hier, lieber Vater.

König. Bringe ihn eilends her, denn er muß sofort sein Leben verlieren.

Florigunde. O, herzlieber Vater, was hat er denn getan?

König. Was er mir getan hat, das achte ich unnötig, jemandem zu offenbaren.

Florigunde. So wisset denn, den Narren, den Ihr mir gegeben habt, den habe ich fortgejagt, weil er mich hart erzürnt hatte, er ist schon lange weg von hier.

König. Tochter, ich ermahne dich, bekenne die Wahrheit, wo du den Narren gelassen hast.

Florigunde. O, herzlieber Vater, so wahr mich die Göttin erschaffen hat, er ist nicht mehr im Schlosse, das können meine Jungfrauen bezeugen, da ich ihn schon längst fortgeschickt habe. So es euch beliebt, könnt Ihr nachschicken und ihn fangen lassen.

König. Nun, so will ich deinen Worten glauben, aber wehe dir, wenn er noch im Schlosse zu finden ist. Zur Stunde aber werde ich nachschicken und wer ihn mir überbringt, soll hundert Kronen Geldes haben (ab).

Florigunde. O, in welcher Betrübnis und Einsamkeit werde ich nun meine Tage dahinbringen, möchte das Schicksal bald alles zu einem guten Ende führen.

(Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Dekoration: Saal im Schlosse, wie vorher.

Szene 1.

König. Florigunde.

König. Der Narr ist nirgends gefunden worden und kann von großem Glücke sagen, denn wäre er nicht fortgewesen, oder hätte man ihn noch auf der Landstraße erwischt, er hätte ohne Gnade sterben müssen.

Florigunde. Aber lieber Vater, wie könnt Ihr denn nur glauben, daß ein Narr jemals mein Gemahl werden könnte, wie sollte solches möglich sein? Nur ein Prinz wird meine Hand erhalten, dies schwöre ich Euch.

König. Ich bin überzeugt mein Kind, daß du als Königstochter nicht anders handeln wirst, aber das Schicksal spielt manchmal wunderlich, und da wollte ich die Prophezeihung, welche Runcifax mir machte, durch den Tod des Narren vereiteln.

Florigunde. Nein wahrlich, obgleich Runcifax ein großer Meister in der nigromantischen Kunst ist, so hat er hierinnen doch weit gefehlt und es dünket mich, daß seine Geister ihm nicht immer die Wahrheit sagen, sondern ihn zu Zeiten vexieren.

König. Kann sein, aber bis jetzt habe ich durch seine Kunst noch immer die Wahrheit erfahren und als richtig in der Folge befunden. — Doch siehe da, meine Tochter, was kommt dort für ein schwarzer Herr? Solche kommen hier selten vor.

Szene 2.

Vorige. Prinz Edward, wie ein Mohr gekleidet, tritt auf.

Prinz-Mohr (mit verstellter Stimme). Allergnädigster Herr und König, ich wünsche Ihro Majestät von unsern Göttern Glück und Heil.

König. Habe Dank, mein lieber Mohr. Von wannen kommst du und was ist dein Wunsch?

Prinz-Mohr. Allergnädigster Herr und König, ich bin zu Schiff aus Antiopia gekommen und handle mit edlen Kleinodien. Ich führe mit mir die kostbarsten Sachen, welche nur in Antiopien anzutreffen sind, und wollte Ihro Majestät fragen, ob ich dieselben vorlegen darf und ob Ihro Majestät Lust haben, dergleichen zu kaufen.

König. Mein lieber Mohr, ich muß doch zuvor sehen, wie die Kleinodien gestaltet sind, hast du welche bei dir?

Prinz-Mohr. Nein, Majestät, ich habe sie jetzt nicht bei mir. So es Ihro Majestät Wille ist, werde ich sie alsbald aus dem Schiffe holen.



Marionettentheater auf einem Cannstädter Volksfeste.
Nach einer älteren Darstellung.

König. Sehr wohl, gehe hin und hole sie. — Aber ich hätte bald vergessen, daß ich Gericht sitzen muß und meine Räte wahrscheinlich schon beisammen sein werden. Darum, liebe Tochter, empfange du die Kleinodien und kaufe, was dir am Besten gefällt (ab).

Szene 3.

Florigunde. Prinz-Mohr.

Florigunde. Nun so gehe, Mohr, und hole deine Kleinodien, aber ich achte, daß sie mich nicht erfreuen werden.

Prinz-Mohr. Ich sehe, Prinzessin, daß Ihr sehr traurig seid, aber ich wette, daß ich Eure Betrübnis kenne und Eure Traurigkeit bald in Fröhlichkeit verwandeln werde.

Florigunde. Da würdest du sicherlich verlieren, denn kein Mensch in der Welt weiß die Ursache meiner Traurigkeit.

Prinz-Mohr (mit natürlicher Stimme aufjubelnd). Nein, mein tausend Schatz, meine teure Florigunde, siehst du, ich habe gewonnen!

Florigunde (erfreut). Ach, was höre ich — ist es möglich! Du, mein Prinz, in dieser Verkleidung?

Prinz-Mohr. Ja, mein Schatz, glaube mir, seit ich von dir getrennt war, überkam mich ein solches Herzeleid, daß ich mich bewogen fühlte, mein Gesicht schwarz zu färben, und es wagte, also unkenntlich zum zweiten Male aufs Schloß zu kommen.

Florigunde. Glaube mir, daß auch ich voll Angst und Traurigkeit war, und hatte mir vorgenommen, heimlich von hinnen zu ziehen, um dich zu suchen.

Prinz-Mohr. Wohlan Florigunde, es gehe uns noch so seltsam und wunderlich, dennoch können unsere Herzen nicht voneinander getrennt werden.

Florigunde. Ja, ich will mit dir leben und sterben.

Prinz-Mohr. Mein Vater, der König von England, steht bereits mit seinen Rittern und Kriegern an der Grenze, bald werden die Feindseligkeiten wieder beginnen. Komm, fliehe mit mir. Ritter Hettkin, mein Vertrauter, erwartet uns im Walde mit flinken Reitpferden. Wir wollen zu meinem Vater fliehen und ihm alles entdecken; er wird uns sicher nicht von sich weisen.

Florigunde. Ich bin es zufrieden, doch müssen wir erst den Abend abwarten, am Tage wäre es gefährlich, wenn ich vermißt würde. Komm, in meinem Zimmer können wir unbelauscht das Nähere besprechen (beide ab).

Verwandlung.

Dekoration: Die Eremitenklause, wie früher.

Szene 4.

Miezchen. Dann Kasperle.

Miezchen. Jetzt habe ich genug gearbeitet, allen Staub abgewischt und den großen Spiegel geputzt. Ei, jetzt muß ich mich ausruhen. In dem Großvaterstuhl sitzt es sich prächtig (setzt sich). Miau (schläft).

Kasperle. Ei, sapperlot, da sitzt Miezchen schon wieder im Großvaterstuhl. So ein Großvaterstuhl hat doch für alle Katzen eine große Anziehungskraft. Merkwürdig! Was so ein Kammerkätzchen sich alles erlaubt, muß überall im Hause die Nase hineinstecken. – Ich glaub gar, sie schläft (geht und horcht). Richtig! (lacht) Hi hi hi ha ha! — Sie schnurrt und spinnt ganz so, wie der alte Kater meiner Großmutter. – Na, werde dich gleich munter machen (stellt sich hinter den Lehnstuhl und bellt wie ein Hund). Wau, wau, wau, wau!

Miezchen. Miau, miau! (Springt vom Stuhl auf den Tisch, macht einen krummen Buckel und prustet.) Pf.! Pf.! Chaaach! Miau!

Kasperle. Wau, wau, wau!

Miezchen (springt vom Tisch und läuft prustend herum).

Kasperle (hinterher). Wau, wau, wau!

Miezchen (dreht sich um). Pf., Pf.! Miau! – Ach, du bist es, Kasperle? Böser Bube, hast du mich erschreckt!

Kasperle. Wau, wau!

Miezchen. Hör auf, Kasperle, hör auf! Ich bin sehr schwach.

Kasperle. Was, du bist nervenschwach? Da muß ich dich noch mehr herumhetzen, das ist gesund. Nervöse Kammerkatzen sind eine Plage fürs Haus und besonders für die übrige Dienerschaft. Warte, ich werde gleich einen Eimer Wasser holen und dir ein Sturzbad geben, das nicht für die Katze ist.

Miezchen (schreit). Au, au, nein, nein, Miau, Kasperle! Ich bin gar nicht nervös, ich habe nur gespaßt.

Kasperle. Was, bist gar nicht nervös? Na ja, es paßt sich auch gar nicht für eine Kammerkatze, nervös zu sein, aber die Kammerkatzen wollen immer was sein, was sie nicht sind. — Nun aber schnell in die Küche, Miezchen, der Rumpelfax will seine Mahlzeit haben.

Miezchen. Miau! (geht ab).

Kasperle. Wenn ich nicht mit der verwunschenen Kammerkatze meinen Jux hätte, man könnte hier in der alten Eremitenklause vor lauter Langeweile Flöhe dressieren.

(Man hört drei Glockenschläge.)

Szene 5.

Kasperle. Runcifax.

Runcifax. Kasperle, öffne die Pforte, es begehrt jemand Einlaß.

Kasperle (geht in die Kulisse und ruft): Wer ist da draußen?

König (von außen). Ich bins, der König!

Kasperle (kommt zurück). Draußen ist einer, der sagt: „Ich bins, der König.“ Wer könnte das wohl sein, Meister Runcifax?

Runcifax. Dummer Kerl, mach schnell die Pforte auf und lasse ihn eintreten.

Kasperle. Dummer Kerl? — Sagt mir mal, Herr Runzelfax, wenn ein Kluger und ein Dummer beisammen stehen und der Kluge geht fort, wer bleibt dann noch?

Runcifax. Nun, natürlich der Dumme!

Kasperle. Ade, Herr Runcifax! (schnell ab).

Szene 6.

Runcifax. Der König.

Runcifax. Großmächtiger König, womit kann ich Eurer Majestät dienen?

König. Lieber Runcifax, du glaubst nicht, wie wir uns bekümmern um die Zukunft der Prinzessin Florigunde. Der Narr ist fortgejagt und meine Tochter schwört selbst, daß sie nur einem Prinzen ihre Hand reichen wird. Darum bitte ich dich zum andernmal, gebrauche deine Kunst und zeige mir, wie der zukünftige Gemahl meiner Tochter gestaltet ist.

Runcifax. Gerne soll dies geschehen, gnädigster König. Stellt Euch nur etwas zur Seite, sogleich soll mein Zauberspiegel Euren Wunsch erfüllen. (ruft): Herbei, ihr Geister, und zeigt, was verlangt wird, eurem Meister!
(Runcifax macht seine Zeremonien wie im dritten Akt. — Musik ertönt. — Der Vorhang des Spiegels teilt sich und man erblickt Florigunde mit dem Prinzen als Mohr gekleidet. — Vorhang schließt sich.)

König. Wie ist das möglich! — Wie, zum Teufel, sollte das zugehen? — Der zukünftige Gemahl der Prinzessin ein Mohr? Nein, nein, Runcifax, nimmer möchte ich solche Schande erleben. Erstlich war es ein Narr und nun ein Mohr? — Wie kann das sein, wie sollte das zugehen? Nein, Runcifax, du bist ein guter Zauberer gewesen, aber nun betrügen dich deine Geister.

Runcifax. Es kommt mir selbst sehr verwunderlich vor und Eure Majestät haben allezeit erfahren, daß ich niemals in meiner Kunst gefehlt

habe. Aber daß mich die Geister betrügen sollten, kann nicht sein, und meine gnädige Prinzessin wird ganz gewiß denselben Gemahl bekommen, den Eure Majestät hier im Spiegel gesehen haben. Ich könnte sehr leicht einen anderen zeigen, wenn ich falsch und untreu sein wollte, aber solche Falschheit soll Eure Majestät niemals von mir erfahren.

König. Ich kenne deine Treue und muß dich deshalb loben, aber höre nun, was mir soeben einfällt. Ein solcher Mohr, wie ihn dein Spiegel zeigte, kam zu mir aufs Schloß und bot Kleinodien aus, mir oder meiner Tochter zu verkaufen. — Um Unglück zu verhüten, will ich mich eiligst wieder heim begeben, und finde ich den schwarzen Teufel noch im Schlosse, so muß er zur Stunde sterben. — Um allem Unheil zu entgehen, geschehe solches mit allen Mohren, welche sich in meinem Lande sehen lassen. – Gehab dich wohl mein Runcifax (ab).

Runcifax. Und ich werde durch meine Kunst zu erforschen suchen, was diese sonderbaren Erscheinungen in meinem Zauberspiegel zu bedeuten haben (ab).

Verwandlung.

Dekoration: Saal, im Schlosse, wie früher.

Szene 7.

Florigunde und **Prinz-Mohr.**

Florigunde. Jetzt müssen wir wiederum scheiden, teurer Prinz. Meine Kammerfrau teilte mir mit, daß mein Vater nach der Gerichtssitzung wiederum in den Wald zu Runcifax gegangen ist und bald zurückkehren wird. Darum eile jetzt und mache dich von hinnen. Gehe durch die große Pforte, daß dich die Wächter sehen davongehen.

Prinz-Mohr. Mit betrübtem Gemüte nehme ich Abschied, denn meines Bleibens ist nicht länger hier. Ich eile nun in den Wald, lege andere Kleider an und erwarte dich mit meinem treuen Ritter Hettkin am Ufer des Baches bei den drei Pappeln, welches versteckte Plätzchen im Walde, wie du sagst, dir bekannt ist.

Florigunde. Spät am Abend mache ich mich heimlich auf den Weg, wie ich es dir versprochen habe, denn lieber will ich das väterliche Schloß verlassen, als von dir getrennt sein.

Prinz-Mohr. So tue, wie du verheißen, und ich führe dich zu meinem Vater, dem Könige von England, dessen Kriegslager nicht ferne ist. Er wird

dich nicht von sich stoßen, und so hoffe ich bald den Frieden zwischen unsern Vätern wieder herzustellen. Gehab dich wohl (schnell ab).

Florigunde (nachrufend). Auf baldiges Wiedersehen. – O wie glücklich würde ich sein, wenn unsere Hoffnungen sich bald erfüllen möchten. O Schicksal sei uns günstig! –

Szene 8.

Florigunde. König.

König. Nun, meine liebe Tochter, sage mir, hast du während meiner Abwesenheit die Kleinodien besehen und etliche dem Mohren abgekauft?

Florigunde. Nein, lieber Vater, sie waren mir zu schlecht, und der Mohr sie dreimal teurer geben wollte, als sie wert sind. Darum habe ich ihn mit seinen Kleinodien wieder abziehen lassen und ihm verboten, jemals wieder zu kommen.

König. Daran hast du wohlgetan, liebe Tochter, ich habe es auch schon von dem Wächter der Pforte vernommen, daß er davon gegangen ist. — Doch höre, liebe Tochter. Ich war wiederum bei Runcifax, auf daß er mir zeige deinen künftigen Gemahl, und ich sah zu meinem Entsetzen einen Mohren in dem Zauberspiegel. Was sagst du dazu, meine Tochter? Könnte ein Mohr dein Gemahl werden?

Florigunde. Herzlieber Vater, nun muß ich doch selbst darüber lachen, daß Runcifax so vexieret wird von seinen Geistern, denn erst war es ein Narr und nun ist es ein Mohr? — Was wird er dir zum dritten Male zeigen, wenn du ihn fragen würdest? Es ist wahrlich zum lachen.

König. Ja, ich weiß selber nicht, was ich davon halten soll. Die Zeit wird es lehren. — Doch nun muß ich Ritter Seymur sprechen, denn ich habe Botschaft erhalten, daß sich im nahen Walde feindliche Ritter gezeigt haben. Ich werde Auftrag geben, daß solche Spione aufgegriffen und an den nächsten Bäumen aufgehängt werden. — Es wird schon Abend, begebe dich auf dein Zimmer, liebe Tochter, ich habe hier mit Ritter Seymur noch manches zu beraten.

Florigunde. Gute Nacht, lieber Vater, gehabt Euch wohl! (Ab.)

König. Gott Mars verleihe uns Sieg und Triumph gegen unsere Feinde.

(Vorhang fällt.)

Fünfter Akt.

Dekoration: Wald.

Szene 1.

Prinz Edward in der Kleidung wie im ersten Akt und **Ritter Hettkin** treten auf.

Edward. Der volle Tag ist angebrochen und wir haben die ganze Nacht vergebens auf Florigundens Ankunft gewartet. Ich fürchte sehr, daß ihr ein Unglück zugestoßen ist. O, ich möchte verzweifeln!

Hettkin. Beruhigt Euch, edler Prinz. Sicher fand sie keine Gelegenheit, sich heimlich vom Schlosse zu entfernen.

Edward. Mich dünket eher, daß sie bei Nacht den rechten Weg verfehlt und sich im Walde verirrt hat. — Kommt, Freund Hettkin, wir wollen den ganzen Wald durchsuchen und nicht eher ruhen, bis wir sie gefunden haben.

Hettkin. Recht so, mein Prinz, ich folge Euch (beide ab).

Szene 2.

Kasperle.

Kasperle. Ei, ei, ei, ist das aber eine verflixte Geschichte! Da hat mich der alte Rumpelkax heute früh in den Wald geschickt, um Kräuter zu suchen, und wie ich so im besten Suchen bin, finde ich statt Kräuter meinen Prinzen Edward. Der hat mir nun befohlen und gesagt: Kasperle, du brauchst nun nicht mehr zurückzugehen zum alten Hexenmeister, sondern gehst eiligst durch den Wald und begibst dich in das englische Kriegslager, welches nicht ferne ist, meldest meine baldige Ankunft, alles übrige wird sich finden. So hat der Prinz gesagt und ist hinter den Bäumen verschwunden. Sapperlot, ist das eine Freude, daß ich den alten Rumpelfax los bin. Nun gehts wieder zu den lustigen Kameraden. — Aber schau! — Was steht denn da so verkrochen — ich glaube gar, das ist ein Weibsbild! — Heda, Weibsbild! — Kommts raus aus dem Busch!

Szene 3.

Kasperle. Florigunde.

Florigunde. Ach, erbarmet Euch meiner und laßt mir nichts Böses wiederfahren.

Kasperle. Mich deucht, ich sollt Euch kennen. Sapperlot, seid Ihr nicht Prinzessin Florigunde?

Florigunde. Ja, ich bin des Königs Tochter. O Freude und Glück, ich erkenne Euch wieder, Ihr seid der Diener des Prinzen Edward!

Kasperle. Ei freilich, ich bin ja der Kasperle, der immer Obacht geben mußte und Bericht abstatten. Aber wo kommt Ihr denn her, so ganz alleine?

Florigunde. Prinz Edward wollte mit mir flüchten in das Lager seines Vaters, ich habe aber bei der Nacht mich verirrt und den verabredeten Ort nicht gefunden. Ach, lieber Kasperle, führe mich aus dieser gefährlichen Wildnis heraus.

Kasperle. Ach, nun verstehe ich, was der Prinz gemeint hat. Er sagte nämlich zu mir: „Du Kasperle, gehst ins Kriegslager, meldest meine Ankunft, das Übrige wird sich finden." Na, sapperment, ich habe das Übrige gefunden und das seid Ihr, Prinzessin. Na, dann kommt nur mit mir, wir werden den Weg schon finden und den Prinzen auch (beide ab).

Szene 4.

Der **König von Schottland** und **Ritter Seymur** treten auf.

König. Bald sind wir am Ziele. — Ritter Seymur sendet jetzt aus meinem Gefolge einen Boten in das Kriegslager des Feindes, derselbe soll dem Könige von England meine Ankunft melden und ihm sagen, daß ich gekommen bin, eine Unterredung mit ihm zu halten.

Seymur. Der Befehl soll sogleich erfüllt werden Majestät (ab).

König. In nächster Zeit ist der Waffenstillstand abgelaufen. Unsere Kriegsheere stehen bereit und die Schlacht beginnt aufs Neue. Um aber das viele Blutvergießen zu verhindern, will ich dem Könige von England einen Zweikampf auf Leben und Tod anbieten, und so mag das Schicksal dann entscheiden, wer von uns als Sieger ferner beide Königreiche regieren wird.

Ritter Seymur (kommt zurück). Allergnädigster Herr und König, ich bringe frohe Botschaft. Eure Trabanten haben soeben im Walde einen englischen Ritter gefangen genommen, welcher unter einem Baume in großer Betrübnis saß.

König. Kennt man den Namen dieses Ritters?

Seymur. Es ist kein geringerer als Prinz Edward, der Sohn unseres Feindes, ich erkannte ihn sogleich.

König. O, mein Seymur eine angenehmere Botschaft konnte mir nicht gebracht werden. Nun wollen wir jubilieren und mit dem Könige von England ein ernstes Wort reden. — Ist der Bote abgesandt?

Seymur. Ja, Majestät.

König. So wollen wir weiter ziehen. Der Gefangene soll uns folgen unter guter Bewachung (beide ab).

Verwandlung.

Dekoration: Kriegslager. Freie Gegend. Seitwärts Eingang zum königlichen Zelt.

Szene 5.

Der **König von England** in Kriegsrüstung tritt auf.

König von England. Ein Bote meldet mir, daß der Schottenkönig eine Unterredung mit mir verlangt. Gut denn, er mag kommen, ich werde ihn nach Gebühr empfangen. — Doch was sehe ich (geht an die Kulisse)! Kommt dort nicht Kasperle, der Diener meines Sohnes? Heda Kasperle! Komm näher!

Kasperle und **Florigunde** kommen.

Kasperle. Eure Majestät aufzuwarten, da bin ich.

König von England. Und wo ist der Prinz, mein Sohn? Ich habe ihn längst von der Reise zurückerwartet. Wo ist er? Warum eilt er nicht zu mir? Und wo ist sein Begleiter, Ritter Hettkin?

Kasperle (beiseite). Sapperlot, was nun sagen, wenn man nichts weiß und das Richtige nicht sagen darf? Na, Courage! (laut). Ja sehens, Majestät Herr König — der Prinz und — und und Ritter Hettkin, — die — die die — die kommen noch — ja, die kommen noch, die — die kommen ganz gewiß. Ich bin nur vorgelaufen, um zu melden, daß sie kommen.

König von England. So, das freut mich! Und wer ist die Dame, die bei dir steht?

Kasperle. Die Dame? – Das ist keine Dame, das ist eine Prinzessin, die ich gefunden habe.

König von England. Gefunden? Wie denn das?

Kasperle. Ja, drüben im Walde.

König von England. Was? drüben im Walde? Das ist ja Feindesgebiet! Wie bist du denn dort hingekommen? Kasperle, Kasperle, du redest sehr verwirrt! Hat die italienische Sonne solchen Eindruck auf dich gemacht?

Kasperle. Ja, das kommt von dem vielen Makkaroniessen und Pomeranzentrinken.

König von England (barsch). Sprich, wie bist du in den Wald gekommen und wer ist die Dame?

Kasperle. Ja, — ja, ja –– ich war von der Reise — vom Reiten ganz steif geworden, und — und da wollt ich mich erholen und ging in den Wald spazieren, — o, ich habe große Courage, fürchte keinen Feind, — und

da fand ich die Prinzessin. Ich nahm sie gleich mit, brachte sie hierher und mache Eurer Majestät ein Präsent damit.

König von England. Das mag ein anderer verstehen, schweige jetzt! (Zu Florigunde.) Sprecht, wer seid Ihr? — Fürchtet Euch nicht, aber sagt die reine Wahrheit.

Florigunde. Großer und mächtiger König, ich will Euch die Wahrheit bekennen. Ich bin die Tochter des Königs von Schottland, Prinzessin Florigunde, und bin jetzt Eurer Königlichen Majestät Gefangene. Ich hatte mich im Walde verirrt, da traf ich diesen Mann, welcher mich aus dem Walde führte und hierher geleitete. Ich bitte Eure Majestät in Untertänigkeit, sich meiner zu erbarmen, auf daß mir nichts Böses widerfahren möge.

König von England. Nein, wahrlich, es soll Euch kein Leid widerfahren, bei meiner königlichen Krone! — Höre, Kasperle, führe die Prinzessin in mein königliches Zelt, dort soll man sie bedienen, wie's einer Prinzessin zukommt.

Kasperle (mit vielen Bücklingen). Soll alles auf das Pompumpopöseste besorgt werden.

Florigunde. Majestät, ich bedanke mich für solche große Gnade.

(Florigunde und Kasperle ab.)

Szene 6.

König von England. Später Ritter Hettkin.

König von England. Ah, das nenne ich einen glücklichen Zufall. Für die Erlösung seiner Tochter werde ich dem Schottenkönige gewaltige Bedingungen machen.

Ritter Hettkin (tritt auf). Majestät, meinen ehrerbietigsten Gruß!

König von England. Ah, Ritter Hettkin, endlich von der italienischen Reise zurück? Wo ist mein Sohn? Ich erwarte ihn längst mit Ungeduld.

Hettkin. Verzeihung, Majestät, leider muß ich Trauriges berichten. Prinz Edward ist in Gefangenschaft des Schottenkönigs.

König von England. Ha, wie war das möglich? Kaum kann ich es glauben.

Hettkin. Drüben im Walde unter einem Baume ruhend, wurden wir plötzlich von schottischen Trabanten überfallen. Der Prinz übergab sich ohne Gegenwehr. Ich mußte der Übermacht weichen, entfloh glücklich, um es Euch schnell zu melden. Der schottische König ist auf dem Wege hierher, er folgt mir auf dem Fuße nach. Laßt schnell zum Angriff blasen, wir wollen den Prinzen befreien.

König von England. Das läßt sich jetzt nicht tun, das wäre gegen den Kriegsbrauch, denn der Schottenkönig nahet sich, weil er mit mir eine Unterredung halten will. Aber wie seid Ihr denn auf feindliches Gebiet geraten? Das ist mir ein Rätsel!

(Man hört Trompetenschall.)

Hettkin. Später sollt Ihr alles erfahren, Majestät, denn hört, der Schottenkönig meldet sich schon.

König von England. Er komme nur. Ich habe eine Gegengeißel, womit ich ihn schon zwingen werde, meinen Sohn herauszugeben. – Ihr, Hettkin, bleibt in meiner Nähe (Hettkin stellt sich seitwärts).

Szene 7.

Vorige. Der König von Schottland und **Ritter Seymur** treten auf.

König von England. Willkommen Schottenkönig! – Seid Ihr endlich gekommen, mir Eure Krone anzubieten?

König von Schottland. Hochmütiger König, fürwahr, so lange ich einen Arm zum Streiten habe, soll dir nie meine Krone werden, das schwöre ich dir. Ich müßte mich verfluchen, sollte ich dir jemals untertänig sein. Nie werde ich mich vor deinem Übermute beugen.

König von England. Und ich schwöre dir, daß ich nicht eher von hinnen ziehen werde, bis deine Macht gebrochen ist. – Nun sprich und lasse hören, weshalb du zu mir kommst?

König von Schottland. Ich bin gekommen, dir einen Zweikampf anzubieten. Um das viele Blutvergießen zu vermeiden, wollen wir, so du Lust und Mut hast, um unser beiden Leben kämpfen, alsdann mag der Sieger herrschen über beide Königreiche. Sprich nun, ob du den Vorschlag annehmen willst, wo nicht, so soll eine offene Schlacht entscheiden.

König von England. Bevor ich dir Antwort gebe, fordere ich die Rückgabe meines Sohnes, den du widerrechtlich gefangen genommen hast, denn der vereinbarte Waffenstillstand ist noch nicht abgelaufen und er hat keine Gegenwehr geleistet.

König von Schottland. Gleichviel, aber ich habe ihn auf meinem eigenen Grund und Boden angetroffen, deshalb wird er als Spion behandelt und er muß sterben.

König von England. Nein, ich kann es nicht glauben, daß du so teuflisch handeln wirst, da er doch nicht im geringsten etwas verwirket hat.

König von Schottland. Habe ich denn etwas gegen dich verwirket, und dennoch willst du mich vertreiben und mein Land besitzen? — Jetzt gib Antwort, willst du den Zweikampf oder eine offene Schlacht?

König von England. Erst fordere ich meinen Sohn zurück, alsdann will ich dir Antwort geben.

König von Schottland. So sei es denn! -- Ritter Seymur, laßt den Prinzen hierher bringen (Seymur ab).

König von England. O, wie war es möglich, daß mein Sohn in meines Feindes Hände geriet!

(Ritter Seymur kommt zurück. Zwei Diener bringen eine Tragbahre, worauf Prinz Edward liegt).

König von Schottland. Hier, stolzer König, hast du deinen Sohn.

König von England. Was sehe ich, tot? – Ein Giftbecher hat seinem Leben ein Ende gemacht. Ha, grausamer Tyrann, jetzt sollst du auch erfahren, wie ich mich rächen werde! – Ritter Hettkin, eilt in mein Zelt und bringt die Prinzessin Florigunde (Hettkin ab)!

König von Schottland. Wie, was höre ich? – Meine Tochter in deiner Gefangenschaft? — Wie ist solches zugegangen? Das wäre ja ein Wunder über Wunder!

Szene 8.

Vorige. Hettkin bringt Florigunde.

Hettkin. Hier ist sie Majestät!

Florigunde (sieht die Bahre). O Himmel, was sehe ich! Prinz Edward tot?

König von England. Ja! Dein Vater hat ihn tyrannisch gegen allen Kriegsbrauch vergiften lassen. — Nun sollst du auch sogleich vor seinen Augen sterben.

König von Schottland. O haltet ein, König von England, und höret mich zuvor!

Florigunde. Edward tot? Nein, König von England, stoßet nur eilig Euer Schwert durch mein Herz, damit auch ich mein Leben ende, denn ohne Edward ist mir das Leben zuwider!

König von Schottland. Wie, Tochter, was muß ich hören?

König von England. Nein, nein! — Es ist mir unmöglich, daß ich diese unschuldige Kreatur sollte so jämmerlich ums Leben bringen. — König von Schottland, ich will kein solcher Tyrann sein wie du! — Siehe, da nimm deine Tochter zurück.

Florigunde (bei der Bahre auf den Knien). O, mein Edward, vor Angst will mir das Herz zerspringen, wie elendig muß ich dich hier wiederfinden. O, wie ist das Glück zwischen uns so widerspenstig gewesen!

Prinz Edward (hebt die Arme empor.) O, aus welchem süßen Schlaf bin ich erwacht! Was ist mit mir geschehen?

Florigunde (steht auf). O welche Freude, Prinz Edward lebt!

König von England. Was ist das? Mein Sohn lebt?

Prinz Edward. Ja, ich lebe und du, Florigunde, stehst vor mir? (Steht auf von der Bahre.) O welches Glück! Jetzt, Florigunde, keine Trennung mehr! (Diener gehen mit der Bahre ab.)

König von Schottland. Siehe, siehe, König von England, ich verwundere mich nicht, daß dein Sohn von den Toten aufersteht. Meinst du denn, daß ich ihm gegen allen Kriegsbrauch das Leben genommen hätte? Nein, nein, ich bin kein Tyrann, es war kein Gift, sondern nur ein Schlaftrunk. Ich wollte nur deinen Stolz etwas demütigen und dich weichherzig stimmen.

König von England. O, die große Betrübnis verwandelt sich nun in die größte Freude und Fröhlichkeit!

König von Schottland. Wie ich vermerke König, von England, so haben sich der Prinz und meine Tochter treue Liebe geschworen. Sollen wir dieselbe billigen?

König von England. Ja, König von Schottland, wir wollen ferner allen Krieg und Haß darniederlegen. – Lasse uns Frieden schließen und ewige Freundschaft halten, um der Liebe unserer Kinder willen.

König von Schottland. Solche Friedensworte anzuhören, ist mir eine große Freude (reichen sich die Hände). Sofort soll durch alle Lande diese Freudenbotschaft verkündigt werden.

Kasperle (der schon eine Zeit lang horchend an der Kulisse gestanden, ruft fröhlich). Heisa, lustig, das ist gescheidt! Endlich werden beide vernünftig! Hol der Geier den Krieg! Ein Gericht Kohl mit Liebe schmeckt besser als ein gebratener Ochse mit Haß! – Sapperlot, schmeißt die Schwerter in die Rumpelkammer!

König von England. Du hast Recht, Kasperle. Und nun, Prinz Edward und Prinzessin Florigunde, laßt uns vernehmen, auf welche Art ihr so heimlich treue Liebende geworden seid.

Kasperle (springt schnell hervor). Halt, halt, halt! – Das muß ich erzählen, denn ich habe ja alles mit durchgemacht, hab überall mit geholfen, und so weiß Kasperle alles am besten.

Prinz Edward. Ja, mein treuer Kasperle erzähle nur, erzähle.

Kasperle. Seht's Majestäten und Herrschaften, als vor einem Jahre die letzte Schlacht stattfand, da traf der Prinz die Prinzessin in einem Bauernhause. Der Prinz verkuckte und vergaffte sich in die Prinzessin und die Prinzessin verkuckte und vergaffte sich in den Prinzen und so verkuckten und vergafften sie sich alle beide und als sie so im besten Verkucken und Vergaffen waren, da schworen sie sich ewige Reue und — nein ewige Treue und Redlichkeit, woraus dann ein einjähriger Waffenstillstand entstand, der zur Stunde so zustande geständert wurde, als hätten die Väter solchen Stillstand zugestanden und zustande gebracht.

König von England. Ah, nun begreife ich.

Kasperle. Ja ja, und dann wurde der Prinz melancholisch, denn er konnte die getrennte Getrenntheit von der Prinzessin nicht vertragen. Majestät erlaubte einen Spazierritt nach Italien, und wir ritten und ritten (lacht) hi hi ha ha ha! nicht ins Pomeranzenland, sondern hoppel die poppel geradeswegs in einen dicken schottischen Wald hinein zur Prinzessin Florigunde. Sapperlot, war das eine Freude auf dem Schlosse!

König von Schottland. Das ist ja nicht möglich, da hätte ich doch den Prinzen bemerken müssen.

Kasperle (lacht). Schauens! — Majestät haben doch den Narren in Dienst genommen und auch dem Mohren Kleinodien abkaufen wollen.

König von Schottland. Wie? was? Das wäre der Prinz gewesen?

Kasperle (für sich) Nun wird's helle! (laut). Ja, der Narr und auch der Mohr, das ist der Prinz gewesen, und daß Majestät den Narren nicht massakriert haben, das haben's mir zu verdanken, denn ich spielte ja Diener und Schüler beim alten Zauberer Runcifax, wo ich freilich nichts gelernt habe, mußt fein Obacht geben und alles dem Prinzen melden, wenn's Not tat.

König von Schottland. Nun wird mir alles klar und Meister Runcifax hatte Recht, denn sein Zauberspiegel hat mir, wie ich nun einsehe, alles richtig prophezeit.

Kasperle. Dann wollten der Prinz und die Prinzessin heimlich davonziehen, haben sich aber bei Nacht im Walde nicht getroffen und sich dann verirret. Majestät fanden den Prinzen und ich fand die Prinzessin, brachte sie hierher und so haben wir uns alle wiedergefunden.

König von England. Für deine Treue, Kasperle, sollst du königlich belohnt werden.

König von Schottland. Und nun, König von England, mache ich dir einen Vorschlag, der gewiß deinen Beifall haben wird. — Wir vermählen unsere Kinder, und da ich keinen männlichen Erben habe, so soll nach meinem Tode mein Königreich dem Prinzen Edward zufallen und er dereinst über beide Königreiche regieren.

König von England. Solcher Vorschlag wird unsere Freundschaft dauernd befestigen. Nach drei Wochen soll die Hochzeit mit Pracht und Herrlichkeit gehalten werden und in beiden Königreichen wird Friede und Fröhlichkeit herrschen.

König von Schottland. Der heutige Tag soll ein Freudentag sein. Laßt uns nach meinem Jagdschlosse ziehen, welches nicht allzuweit entfernt liegt. Dort wollen wir zu Ehren des Brautpaares mit der sämtlichen Ritterschaft in Lust und Freude festlich bankettieren.

Kasperle. Sapperlot, da bin ich auch dabei!

Ritter Hettkin. Hoch lebe der König von Schottland!

Ritter Seymur. Hoch lebe der König von England!

Alle zusammmen. Hoch lebe das Brautpaar. Vivat hoch!

Kasperle. Und Vivat die ganze Ritterschaft!

(Vorhang fällt unter Trompetenschall.)

Ende.

Köln.

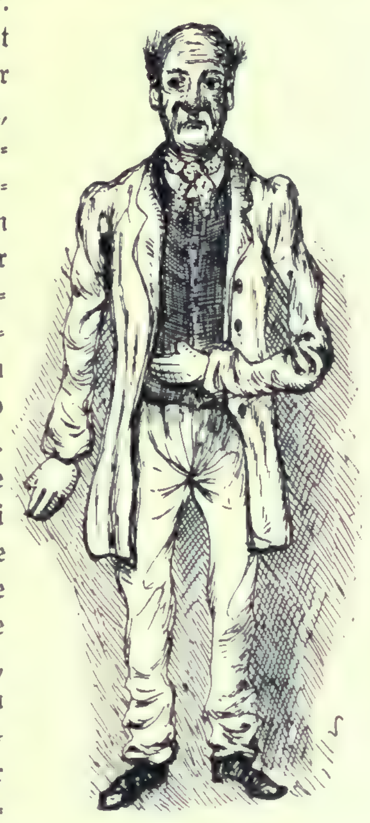
Die rheinische Metropole ist die Heimstätte eines höchst originellen Figurentheaters, des seit Urväter Zeiten sehr beliebten und in hohem Grade volkstümlichen Kölner Hänneschen, das als berufenster Vertreter rheinischer Laune und Fröhlichkeit weit über die Grenzen der Rheinlande hinaus zu Ruf und Ansehen gelangt ist. Das reich entwickelte, oft in überschäumender Daseinslust sich betätigende rheinische Volksleben hat in dieser durch ihre äußere Gestaltung von allen übrigen Marionettentheatern völlig abweichenden Bühne ein treues Spiegelbild gefunden, und während die nord- und süddeutsche Puppenkomödie eigentlich nur einen Repräsentanten des Volkswitzes, nämlich Kasperle, kennt, stellt das Kölner Hänneschen eine ganze Reihe urwüchsiger komischer Volkstypen auf die Szene, in denen der Rheinländer vertraute Gestalten begrüßt, deren Mitwirkung ihm von vorneherein einen heiteren Verlauf des darzustellenden Stückes verbürgt.

In der dem 12. Bändchen seiner „Puppenspiele" voraufgeschickten Einleitung macht Karl Engel auch einige Mitteilungen über vorgenannte Figurenbühne, welche in Kürze so ziemlich alles enthalten, was sich über letztere sagen läßt. „Als ein höchst origineller Puppenspieler — so führt erwähnter Autor aus — war seiner Zeit Christoph Winter bekannt, der in Köln a. Rh. im Jahre 1802 ein ständiges Theater errichtete, welches bis Ende der fünfziger Jahre unter seiner Direktion bestand. Diese Bühne war unter dem Namen „Kölner Hänneschen-Theater" bekannt, die Kölner Jugend nannte es auch „Krippchen". Das Talent des Direktors, städtische Einrichtungen, Gemeindeschäden und Lächerlichkeiten einzelner Individuen u. s. w. in harmloser Komik kritisierend zu beleuchten, das war es, was den Ruhm des Hänneschen-Theaters begründen half und ihm eine charakteristische Besonderheit verlieh. Nach dem Sprichwort „Je nachdem der Mann, je nachdem stopft man ihm die Wurst" schied Christoph Winter sein Publikum in drei bestimmte Gruppen: Kinder, Erwachsene und Sonntagsbesucher. Den letzteren, die vorzugsweise aus roheren Elementen der Bevölkerung sich rekrutierten und schon einen ordentlichen Puff vertragen konnten, bot er die derbste Kost und zwar „zu



Kölner Hänneschen.

ermäßigten Preisen". Die besseren Elemente blieben solchen Aufführungen fern, schon wegen dieser Zuhörerschaft, und gingen nur an den Wochentagen hinein, weil dann auch der Ton ein besserer war. Volkstümliche Stücke mit allerdings nur noch im niederdeutschen Sprüchworte fortlebenden derben Redewendungen kamen aber auch da noch vor. Und um dem besser situierten Publikum gerecht zu werden und namentlich den Rücksichten für das jugendliche Alter Rechnung zu tragen, wurden wöchentlich ein oder zweimal Extra-Vorstellungen eingerichtet mit erhöhten Eintrittspreisen und einem sorgfältig ausgewählten Programm, gegen welches Eltern und Erzieher nichts einwenden konnten. Auch die Zwischenaktsposse zeigte dann einen harmloseren Charakter, nur die Prügeleien blieben als die besten Knalleffekte bestehen. Zweideutigkeiten und Zoten gab es überhaupt nicht bei Chr. Winter. Mit den Zwischenaktspossen hatte es folgende Bewandtnis. Die Bühne bestand aus drei nebeneinander liegenden Abteilungen. Die rechte Abteilung zeigte eine offene Dorfstraße, die linke Abteilung eine Straße der Stadt. Die größere mittlere Abteilung oder Mittelbühne, durch einen roten Vorhang verdeckt, lag etwa einen Fuß breit zurück, um die Puppen bequem vom Dorfe zur Stadt und wieder zurückspazieren zu lassen. Diese Nebenabteilungen wurden von Winter zu allerlei komischen Zwischenspielen benutzt, um nach jedem Akte des auf der Hauptbühne gegebenen „Schauerdramas" das tief ergriffene Gemüt der Zuschauer wieder aufzurichten. In diesen schnurrigen Zwischenspielen, worin Hänneschen, ebenfalls wie in den Haupt-Aktionen eine Rolle spielte, wurden vorzugsweise gerne die satirischen Kritiken ausgeübt, wovon oben die Rede war, und wenn irgend ein Mitbürger sich unliebsam gemacht oder öffentlich blamiert hatte, so konnte er sicher sein, daß im Hänneschen-Theater seine Tat im „Dorf und Stadt" ein heiteres Nachspiel fand, davor schützte weder Stand



Bestevader.
Figur aus dem Kölner Hänneschentheater.

noch Alter, weder hoher Rang noch Titel. Diese Zwischenspiele hatten ihre bestimmten Figuren, als: Nicolas Knoll mit seiner Gattin Mariezebill, Hänneschen, Nachbar Tünnes nebst Gattin, Peter Mehlwurm, Wirt „Zur glasernen Trapp", der Dorfschneider, Michel aus der Portz, der Amtmann, der „Sharchant" und Jungfer Drückchen, Hänneschens Geliebte, sämtlich aus dem Dorfe. Diesen stehenden Personen gesellten sich dann nach Bedarf Personen aus der Stadt hinzu. Die oft blutigen hochromantischen Dramen auf der Mittelbühne, worin häufig selbst der leibhaftige Satan mit eingriff, wurden meistens von Winter und seinen Gehülfen selbst in eigentümlicher Weise bearbeitet. Es war aber Grundsatz beim Herrn Direktor, daß alle Stücke gut und fröhlich enden mußten, trotz des darin vorkommenden Mords und Totschlags. So z. B. erhält der lustige Diener Hänneschen in dem verbesserten Trauerspiel „Romeo und Julia" von Julia den Auftrag, bei der Witwe Keller am Heumarkt für einen Groschen Gift zu kaufen. Der pfiffige Diener aber bringt aus der Apotheke ein Brausepulver und Julia bleibt am Leben bis Romeo zurückkehrt. Hänneschen wird dann königlich belohnt, und es gibt lustige Hochzeit.



Tünnes.
Figur des Kölner Hänneschen-Theaters von einer lebenden Person dargestellt.

Mir wurde einst ein Manuskript aus Winters Nachlaß zu eigen, welches den Titel führt: „Die Reise nach der Hölle oder die zurückgegebene Handschrift. Drama in vier Akten von Christoph Winter." Ein Stück voll abenteuerlichem Höllenspektakel, für den Druck aber zu unbedeutend. Bei den Winterschen Aufführungen aber wird dieses Stück, mit allem höllischen Beiwerk und extemporierten Witzen, seine grauliche Wirkung bei dem jugendlichen Auditorium nicht verfehlt haben.

Winter soll etwa um 1872 im hohen Alter von 96 Jahren verstorben sein. Eine Witwe Klotz, Winters Enkelin, übernahm die Fortführung des „Kölner Hänneschen-Theater". Es entstanden in Köln auch unbefähigte

Konkurrenz-Hänneschen, doch scheint es, daß Winters Verwandte die Bedeutung des Hänneschen aufrecht zu halten verstehen." —

Zu außerordentlicher Blüte gelangt dieses volkstümliche Unterhaltungsinstitut unter Millowitsch, der namentlich mit seinen brillant inszenierten Parodien moderner Stücke großen Zulauf hatte und selbst in der Rolle des Hänneschen



Bestevader als Graf von Paris.

Ausgezeichnetes leistete. Angespornt von dem durchschlagenden Erfolg seiner Darstellungen ging Millowitsch dazu über, ein Ensemble von lebenden Schauspielkräften zusammenzustellen und mit diesen die populären Typen des Kölnischen Figurentheaters auf die wirkliche Bühne zu bringen, ohne zu bedenken, daß das, was auf der Puppenbühne unter ganz anderen Voraussetzungen originell und ergötzlich wirkt, auf den weltbedeutenden Brettern direkt abstoßen muß. In der Tat sind die Farcen der



Mariezebill.
Figur des Kölner Hänneschen-Theaters.

Millowitsch'schen Truppe, denen sich, verlockt durch die lärmenden Galerie-Erfolge inzwischen noch andere beigesellt haben, so ziemlich das Abgeschmackteste und Ordinärste, was man auf der Bühne sehen kann, und es wäre sehr zu wünschen, daß an Stelle dieser oft reichlich mit Zoten gemengten Plattheiten eine wirklich gesunde Volkskost träte, für welche im Rheinland auch in den unteren Schichten immer Verständnis vorhanden war. —

Der verstorbene Kölner Volkshumorist Fritz Hönig hat unter dem Titel „Kölner Puppen-Theater" eine Sammlung von anspruchslosen kleinen Schwänken herausgegeben, der er eine Einleitung voraufschickt, die bis in die kleinsten Einzelheiten genaue Anweisungen darüber enthält, wie ein für den häuslichen Gebrauch bestimmtes Hänneschen-Theater aufzubauen und einzurichten sei. Die Stückchen selbst gehören zu dem Genre jener Faxen oder Zwischenspiele, wie sie von jeher auf genannter Bühne üblich waren und möchten wir es nicht unterlassen, hier eine Probe dieses urwüchsigen lokalen Humors anzuführen, der natürlich erst durch die plastischen Bilder auf der Bühne zu seiner vollen Wirkung gelangt. Aus dem reichen Inhalt vorerwähnter Sammlung wählen wir das Stückchen:

Et Kirmesgeld.

Faxenspiel in 1 Akt.

Personen:

Kuno von Labberitz . . . . . Graf.
Erich von Labberitz . . . . . dessen Sohn.
Nikolas Knoll . . . . Bestevader.
Hännesche . . . . dessen Enkel.

1. Szene.

Bestevader — Hännesche.

Bestevader (erscheint in seinem Hause in der oberen Halbtür). Et ess rein, öm de gäl Färv zo kriege. — (schreit) Hännesche! — Hännesche wo bess'e? — Ess'n ald widder op der Drevv (auf dem Lauf), ich han im no esu gesaht, hä soll meer nit vun der Dhör gon. (tritt heraus und schaut sich nach allen Seiten um). No süch ens hä wor doch vör em Amelang noch he. — Dä Lömmel wäd' wal nit om Duffes setze? — (dreht sich dem Hause zu und pfeift mehrere Male recht grell). Nä bovven ess'e nit, söns hätt'e meer ald lang ene Lei (Schiefer) op der Kopp geworfe, dann hä kann nit verdrage, wa'mer im de Duvve verjag. — Am Engk sitz'e widder beim Mehlwurms Pitter. — (lauert am Fenster des

Hauses Nr. 13. Do es's e och nit. – Villeech hätt' e sich en der Schör (Scheune) verstoche. (schaut hinein). Och do nit. (zum Publikum). Hä muß meer hück helfe beim Här Graf de Blome begeeße. — Seht, dat hat mer dervun; wa' mer de Bengeln groß getrocken hät un mer meint, mer kräg Hölp an inne — dann sin se nie zo han, wa' mer se bruch. (seufzt). Ja! Ja! — no muß ich ärmen ale Mann de Arbeit allein dun (geht bis zum Tor und wendet sich zum Publikum). Weßt ehr, arbeide mäht mer eigentlich gar kei Pläseer mieh. Dä de Arbeit erfungen hät, muß och wal nix andersch zu dun gehatt han.

Hännesche (schreit hinter der Szene). Hölp, hölp! (Kommt durchs Tor, läuft gegen Bestevader.) Verexküseet leeven Här!

Bestevader (gibt ihm eine Ohrfeige und reibt sich den Rücken). Nitschen Bengel! Ich sall dich verexküseeren.

Hännesche (sich die Backe reibend). Jöses! Sitt ehr dat, leven Bestevader?

Bestevader. Dat häs do wal an der Fimm (Ohrfeige) gemerkt. Wat es no widder passeet? — Do häs jo Hölp geschreit, als wenn deer einer me 'm Metz am Hals gewäs wör.

Hännesche. Dem Spei-Manes singen Hungk wor los.

Bestevader. Do weesch den wal widder gezänk han.

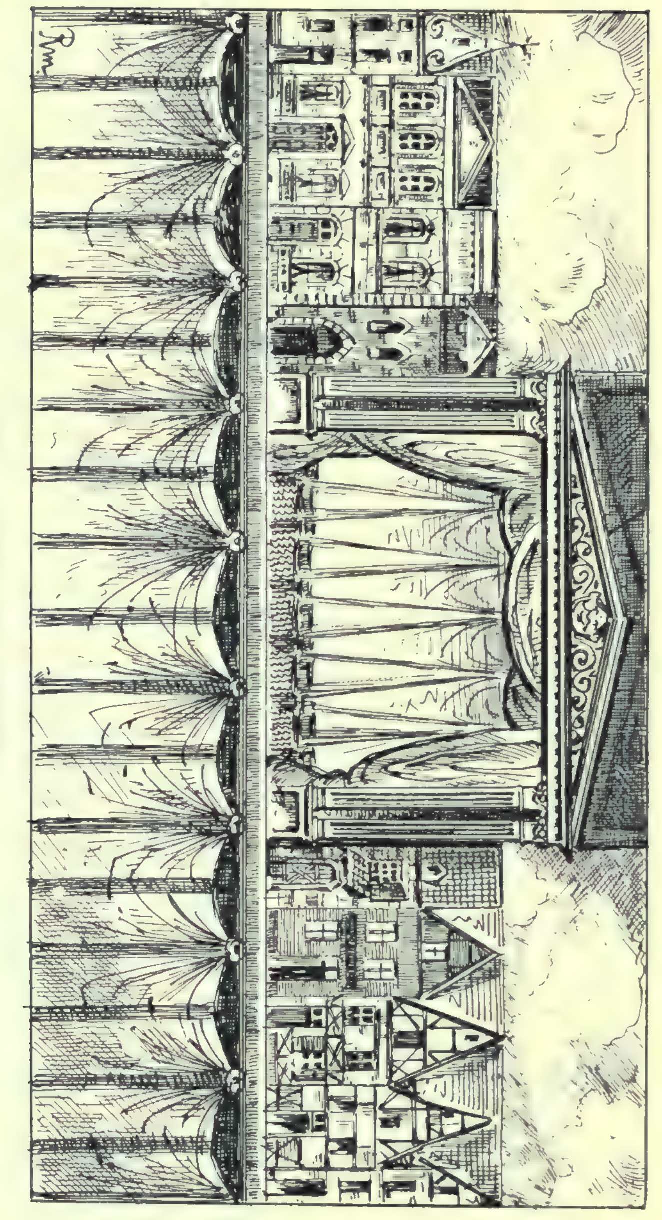
Hännesche (schlägt mit der Hand auf seine Brust). Ne Bestevader – wahrhaftig nit, ich han im nix gedon und doch liet' e mich nie en Rau. Su we hä mich süht, han ich in glich an der Botz. — Doch aquipropo leeven Bestevader, ich han e Woot em Vertraue. — Am Sondag ha' meer Kirmes. Ich han mich bei de Reih-Jungen (Junggesellen-Verein) opnemme loße, un no hät ich gän dat Geld erus, wat ich üch en Verwahr gegevven han.

Bestevater (bei Seite zum Publikum). Tackermenschekopp! No ben ich ävver angeschmeet, do han ich keine rude Fuss mih vun. — Wat sall ich dem Jung no sage?

Hännesche (wendet sich ebenfalls zum Publikum). Ha ha! Hä simuleet, hä well geweß noch jet dobei dun.

Bestevader (wieder zum Publikum). Et es vör Gotts en Schand — ich ben no ald 'nen ale Knopp wode, un kan noch immer kei Geld verwahre. — Meer geiht alles durch de Drankgaß. (Gurgel).

Hännesche (zum Publikum). Dä Simeleer (Die Grübelei) weed meer jet langk. (wendet sich zum Bestevader). No Bestevader, wie es et me 'm Geld? Röckt ens eruus met de Grosche.



Bühne des Kölner Hänneschen-Theaters.

Bestevader (verlegen, redet in abgebrochenen Sätzen). Weiß do Hännesche — dat well ich deer ens sage — dat ess en eigentümpliche Saach met dem Geld — leeve Jung, – dat Geld ess meer all naß wode.

Hännesche (bei Seite zum Publikum). Naaß gewode? – Ov et im dann en de Kess gerähnt hät? (wendet sich wieder zum Bestevader). Och, dat ess nit schlemm, gitt et Geld nor eruus, dat sall ich wal bal gedrüg han.

Bestevader (bei Seite, zum Publikum). Wat meint sich wal einer dä Zapermots-Jung liet nit noh (deutet mit der Hand auf seine Stirn). Ja, dä hät et he setze, – dä Lümmel ess esu schlau we 'n Aap. — Ich weiß gar nit, we ich et im vertümpele (bemänteln) sall (wendet sich zum Hännesche in einschmeichelndem Tone). Leev Hännesche — weiß do — dat well ich deer ens sage — dat hät met dem Geld ganz kurios gegange. — Ich wor bang, se sollte meer dat Geld botze (stehlen), da han ich et vör un zo noh'm Mehlwurms Pitter gedrage.

Hännesche (fällt ihm in die Rede). Macht meer kein Flause, dann hat ehr öch vör un zo och Gedränks derför genomme.

Bestevader (vergnügt). Jung, wat's do got rode kans'! — Dat stemmp, ävver et hät nit gereck, ich ben im noch gehörig en der Knick.

Hännesche (wütend). Do soll en Donnerknespel der Mehlwurm zerschlage. Jitz rofen ich all de Reihjunge zosamme, un dann werfe meer im de Rutten en. (will zum Tor).

Bestevader (versperrt ihm den Weg). Jung, bess doch vernünftig wann dich de Pulezei kritt, dann sitz do de Kirmesdag em Kaschott.

Hännsesche (weint mit hörbarem Schluchzen, reibt sich die Augen). Han ich mich esu op de Kirmes gefreut, un no setze meer alle beids em Drüge (weint wieder).

Bestevader (zum Publikum). Dä ärme Jung deit meer öntlich leid.

Hännesche (vergnügt). Bestevader!

Bestevater. Wat wells do Hännesche?

Hännesche (springt vergnügt hin und her). Ich han en Idee! — Ich weiß, wie meer Geld krige.

Bestevader. Su? — Dann krom ens us.

Hännesche. Hück müsse mer jo beim Här Graf de Bloome begeeße. Weeßt Ehr, wat meer no dun?

Bestevader. Ija!

Hännesche. Wat ija?

Bestevader. No ich meine, wat meer dun solle.

Hännesche. Ach su! — Weßt ehr wat Bestevader, hück sitt ehr meer zum Pläseer ens muusdut.

Bestevader (entrüstet). Jung, maach meer kein gecke Männcher, ich ruche (rieche) noch lang nit noh der Schöpp (Grabscheit).

Hännesche (lacht). Su meinen ich dat nit. – Ehr sollt nor esu dun als wann ehr dut wört. – Ich gon jitz allein bei der Här Graf un sagen im, ehr wört dis Naach gestorven, un meer hätte kei Geld för üch zo begrave.

2. Szene.

Bestevader — Hännesche — Graf Kuno von Labberitz.

Kuno von Labberitz (tritt in der Stadt aus dem Hause und ruft an der Türe). Schicken Sie mir die Sachen morgen früh aufs Schloß.

Stimme (hinter der Szene). Zu Befehl Herr Graf.

Kuno von Labberitz. So, das wäre besorgt (geht langsam zum Dorf).

Bestevader. Jung! Wa' mer vum Deuvel sprich, süht mer singe Stätz, — do kütt der Herr Graf.

Hännesche. Dann maht üch flöck op Sick.

Bestevader. Et gilt! Wanns do äuver ding Saach nit got mähs, kamisölen ich dich av (geht ins Haus).

Hännesche (vergnügt). Dat muß mer kenne (zum Publikum). No passt ens op, wat gespilt weed (weint fürchterlich und läuft dem Grafen entgegen, sein Sprechen wird durch heftiges Schluchzen unterbrochen). Oh leeven Här Graf, wann ehr wößt, wat ich wöß.

Kuno von Labberitz (bleibt stehen mit vieler Teilnahme). Was ist dir denn, mein lieber Johannes?

Hännesche (schluchzend). Dat Leid muß Einer sin, et ganze Dörp efs rackeweg us dem Hüsche.

Bestevader (steckt den Kopf durch die Tür). Dä lüg wie gedröck.

Kuno von Labberitz. Nun so sprich, lieber Junge — was ist denn passiert, du weißt ich mag dich gut leiden; wenn ich dir helfen kann, bin ich ja gerne bereit.

Hännesche (schluchzend). Süht dat ha' meer och gedaach — och leeven Här Graf — hä efs dut — muusdut — racktig gestorve.

Kuno von Labberitz (ärgerlich). Nun wirds mir aber doch zu toll. — Wer ist gestorben? Heraus mit der Sprache. — Wer ist tot?

Hännesche (heulend). Mingen Bestevader! — Oh dä goden ale Mann, wa' mer dat bedenk, — su fresch gesund un dut.

Kuno von Labberitz (verwundert). Dein Großvater? Meister Nikolas? Der alte Knoll?

Hännesche (heulend). Jo, jo, der Bestevader!

Kuno von Labberitz. Nicht möglich, ich habe ihn ja heute früh noch gesprochen — (sehr teilnehmend). Was hat ihm denn gefehlt — woran ist er denn gestorben?

Bestevader. Aha! Jitz sitz' e om Pott.

Hännesche (schluchzend). Dat hät' e nit gesaht un meer sin en der Juch ratschtig vergessen in zo froge. Ich gläuven ävver am kooten Odem.

Kuno von Labberitz. Armer Junge, du tust mir in der Seele leid.

Hännesche (weinend). Jo leeven Här Graf, ärm si' meer, keine Penning em Hus, meer wesse wahrhaftig nit, wovun meer dä goden ale Mann begrawe solle.

Kuno von Labberitz. Da werde ich euch schon unterstützen. — Was kostet denn wohl das Begräbnis?

Hännesche (weinend). Och wa' meer et ganz bellig maache, dann kofs et wenigstens zwanzig Daler.

Kuno von Labberitz (greift in die Tasche, reicht ihm die Hand). So mein guter Junge, das wird reichen, komme morgen mit der alten Maria-Sibilla zum Schlosse, die Gräfin wird dann auch für passende Trauerkleider sorgen.

Hännesche (nimmt das Geld). Danke vilmol Här Graf — och, et kütt Uech an öre Kinder un Kindeskinder got.

Kuno von Labberitz. Schon gut, schon gut! Mache, daß du nach Hause kommst und sprich der guten Alten mein tiefgefühltes Beileid aus. Adieu (geht durchs Mitteltheater rechts ab).

Hännesche (ruft ihm nach). Adieu leeven Här Graf — braven Här Graf — golden Här Graf (zum Publikum)! Dat ha' meer schlau gemacht. (Singt, hin und her tanzend.)

Un no welle meer emol, welle meer emol heirassasa!
Löstig sin, fröhlich sin, hopsasasa!

Bestevader (tritt rasch vor, singt mit, springt hin und her). Jung, dat Geld wor flöck verdeent, no loß meer et och ehrlich deile.

Hännesche (verwundert). Deile? — He weed nix gedeilt. — 'nen Duden hät kei Geld nich nüdig. — Ehr sitt — dut — muusdut — un ich fange jitz an zo levve. Marjagadergaß, dat weed en Kirmes gevve!

Bestevader (will ihn fassen). Do Lotterbov, maach kein Fisematäntcher, wat wells dö met all dem Geld dun?

Hännesche (weicht dem Bestevader stets aus). Dat Geldche weed All vergöck, do kritt ehr keine Knopp vun. Wan ich et nit opkrige kan, dann helfe mer die ander Reihjunge.

3. Szene.

Bestevader – Hännesche – Graf Erich von Labberitz.

Bestevader, von seinem pfiffigen Enkel hinters Licht geführt, ist in Verlegenheit, auf welche Weise er sich das dringend erwünschte Geld verschaffe. Endlich kommt er auf die Idee, dasselbe Experiment, das beim alten Grafen so gut gelungen, nun auch bei dessen Sohne, Erich von Labberitz, zu versuchen. Der letztere wird bald im Dorfe sichtbar und Bestevader teilt ihm in der herzbewegendsten Weise mit, daß Hänneschen, dieser treffliche junge Mann, die Stütze seines Alters, plötzlich gestorben sei, und daß es ihm an Geld fehle, seinem Enkel ein anständiges Begräbnis zu verschaffen. Erich von Labberitz, wie der alte Graf eine gute Haut, gibt, gerührt durch die Klagen des Alten, diesem zehn Taler zu genanntem Zweck mit dem Versprechen, daß er am andern Tage noch eine weitere Unterstützung erhalten solle. Dann geht er in die Stadt, während Bestevader und Hänneschen, höchst erfreut über ihre gelungene Gaunerei, in der vergnügtesten Weise umhertanzen. Inzwischen ist Erich von Labberitz mit seinem Vater in der Stadt zusammen getroffen und beide begeben nun sich zum Dorfe.

4. Szene.

Graf Kuno — Graf Erich — Bestevader — Hännesche.

Erich. Denke dir Papa, der kleine Johannes ist tot, der Enkel von Meister Nicolas.

Kuno. Das ist ein Irrtum, der alte Nicolas ist gestorben; ich weiß es schon, der Johannes hat's mir bereits gemeldet.

Erich. Erlaube Papa – der alte Nicolas hat mir ja selbst die Anzeige gemacht, – soeben hier auf demselben Fleck.

Kuno. Du irrst dich, mein Sohn, — Johannes meldete mir vor einer Viertelstunde den Tod seines Großvaters, — ich habe ihm gleich zwanzig Taler für die Begräbniskosten gegeben.

Erich. Und ich habe dem alten Nicolas zehn Taler eingehändigt, um den Johannes zu begraben.

Bestevader (zu Hänneschen). Et stemmp nit, de diskereere secher üvver uns zwei.

Kuno. Mein Sohn, wir können uns ja sofort Gewißheit verschaffen, wie es sich mit der Sache verhält. Begleite mich zum Dorfe.

Bestevader. Dä, no ha' meer der Rähn — Hännesche! Wer soll jitz vun uns zwei dut sin — do oder ich?

Hännesche. Ehr, — ich kann nit esu lang stell liege.

Bestevader. Ich och nit – un dann, süch – ens, wat ich e rut Gesech han — ich sin doch nit us wie'nen Dude.

Hännesche. Da' ss nix — ich dun üch jet mit Klatschkies (Milchkäse) enrive.

Bestevader. Domme Jung, dann hätt ich glich et ganze Geseech voll Fleege setze un künt mich vör luuter Kitzeln nit äns halde.

Erich. So, Papa, nun können wir zum Dorfe gehen.

Kuno. Ich bin wirklich neugierig wie die Sache auslaufen wird.

Bestevader. Jitz efs et ävver Zick — wer soll no eigentlich dut sin.

Hännesche. Meer alle Beids. Loß meer uns flöck en et Bett lege.

Bestevader. Da' ss et gescheidste, wat meer zwei Beidse dun künne (beide verschwinden).

Erich (klopft an einem Hause und drückt die Tür auf). Wohnt hier Meister Nicolas?

Eine Stimme (hinter der Szene). Schälen Abelino, sühst do dann nit, dat he Pitter Mehlwurm o'm Scheld steit (schlägt ihm die Türe zu).

Erich (reibt sich die Nase). Donnerwetter, ist das ein grober Kerl. — Gemeiner Bauernlümmel!

Kuno (zieht seinen Sohn weg). Komm, mein Sohn, wenn ich nicht irre, muß es hier nebenan sein.

Erich. Du hast recht, Papa, hier wohnen die guten Leute.

Kuno. Heda! Ist niemand zu Hause?

Bestevader und Hännesche (zusammen). Enä, meer sin alle Beids dut.

Erich (drückt das Fenster auf und schaut hinein). Also doch! Es stimmt, da liegen die beiden Leute.

Kuno. Aber es bleibt mir ein Rätsel, wie die Geschichte zusammenhängt (geht von der Tür weg).

Erich. Bei Gott, ich gäbe hundert Taler drum, wenn mir jemand Aufschluß geben wollte.

Kuno. Wollen uns doch mal in der Nachbarschaft umhören, irgend jemand wird uns Auskunft geben können.

Hännesche (tritt rasch aus dem Hause). Blivt he, meer künnen üch Bescheid gevve.

Bestevader (tritt gleich hinter Hänneschen heraus). Doot uns doch öm Gotteswelle nit et Geld verdrage.

Kuno (wütend). Donnerwetter, ihr seid nicht tot?

Erich. Die Kerle haben uns angeführt. — Na wartet, ihr Hallunken, ich lasse euch wegen Betrugs verhaften.

Kuno (beschwichtigt seinen Sohn). Ruhig, mein Sohn, keine Überstürzung. — Kommt mal her, ihr beiden Auferstandenen.

Alle (treten ganz nach vorne, die beiden Grafen rechts und links, Bestevader und Hänneschen in der Mitte, letzterer neben Graf Erich).

Kuno (in ruhigem gemessenem Tone). Wie kommt ihr Kerle dazu?

Erich (recht barsch). Heraus mit der Sprache!

Bestevader und Hännesche (in großer Verlegenheit). Meer hatte — meer wollte — meer kunnte —

Kuno (fällt rasch ein). Nun was denn?

Bestevater (faßt sich ein Herz). Halt de Mul, Hännesche, loß mich dat den Hären ens usenein posementeern. — Sin Se Här Graf — meer hatte keine Pennig Geld mieh em Hus, — un am Sondag ess Kirmes. —

Erich (lachend). Ach so, und da wolltet ihr euch Viergroschen verschaffen?

Hännesche (entrüstet). Erlauben Se — wofför halde Se uns, so sein meer nich.

Erich. Halts Maul, grüner Junge.

Hännesche. Dat ess et Bess (Beste), dann verbubbeln meer uns och nit.

Kuno. Ruhig, vorlauter Bursche (in ermahnendem, ruhigem Tone). Meister Nicolas, — ich habe euch immer für einen braven ehrlichen Kerl gehalten.

Hännesche (vorlaut). Meer Uech och.

Erich (gibt ihm eine Ohrfeige). Halts Maul, wenn Papa spricht.

Bestevader (zu Hänneschen). Haha, häss do en Fimm kräge, dat schadt deer nix!

Hännesche (reibt sich die Backe). Dä soß.

Kuno. Wie kommen Sie alter Mann dazu, Ihre Wohltäter zu betrügen?

Erich (fällt rasch ein). Und den Jungen dazu anzuleiten!

Hännesche. Pst! — Halts Maul, wenn Papa spricht.

Erich (will ihm wieder eine Ohrfeige geben, Hänneschen bückt sich und Bestevader bekommt die Ohrfeige). Entschuldigen Sie, Meister Nicolas.

Bestevader (reibt sich die Backe). Hät nix zu sage. — Sin Se Ehr Häre, ich will Inne ganz reine Wein einschenke — wie gesaht — am Sondag ess Kirmes. No weßt ehr jo, we et op esu'ner Kirmes zogeit, — do wäden alle Johrsch e paar dutgeschlagen un noh de Däg ess et Geld ärg knapp. — Do

wollte meer uns dann ald et Geld em vöruus parat gelaht han, domet, wann uns et Unglöck treffe sollt, et Maritzenbell doch jet em Rippet hätt'.

Kuno und Erich (lachen recht herzlich).

Kuno. Gut gesagt Meister Nicolas — aber Strafe muß sein. Das Geld könnt ihr behalten, doch dürft ihr während der Kirmestage nicht aufs Schloß kommen und erhaltet einen Monat lang keine Unterstützung vom Schloß (geht mit seinem Sohne langsam nach dem Mitteltheater).

Bestevader und Hännesche. Danke vilmol för gnädige Strof! Adjüs zosamme.

Hännesche (nachrufend). Adjüs Här Grafe=Vater un Här Grafe=Son.

Erich (zu seinem Vater). Die Bauern habens faustdick hinter den Ohren sitzen.

Kuno. Im Grunde genommen aber gut überlegt.

Erich. Jawohl, doch wir beide sind unser gutes Geld los (beide gehen durch das Mitteltheater rechts ab).

Bestevader. Jung, et es üvverstande, nu loß meer uns op dä Schrecke jet zum Boden dun.

Hännesche. Jo, Bestevader un ich han noch de Klatschen derbei kräge. (Beide gehen Arm in Arm und singend zu Nachbar Mehlwurm):

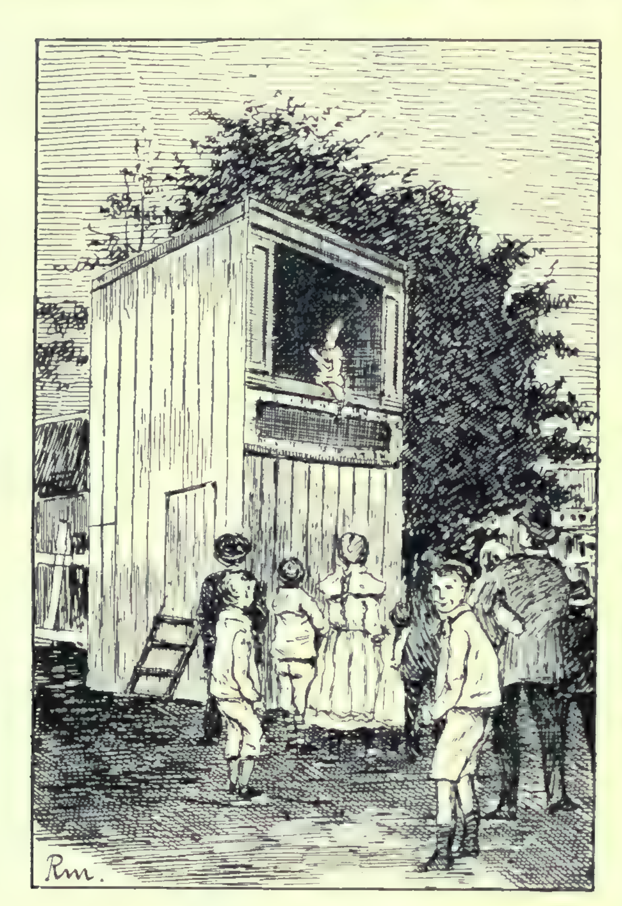
Üb immer Treu und Redlichkeit
Bis an dein kühles Grab,
Dann häß do nix, dann kriß do nix,
Nimp keiner dir was ab.

(Schluß.)

Österreich.

Wie der ganze Süden Deutschlands so hat sich auch Österreich das Puppenspiel als ein altüberliefertes volkstümliches Unterhaltungsmittel bewahrt, das sich bis auf den heutigen Tag in der ganzen österreichischen Monarchie eines fröhlichen Gedeihens zu erfreuen hat. Der Wiener kennt und schätzt sein Kasperle ebenso wohl wie der Grazer und Prager, und wie einzelne Liebhaber und Eingeweihte versichern, sollen manche der herumziehenden Puppenspieler mit ihrem kleinen Theater ganz Vorzügliches leisten, ohne daß man dabei gerade an die feine Kunst eines di Scio, Dreher, Geißelbrecht und anderer aus Österreich hervorgegangenen Koryphäen der Marionettenkunst zu denken braucht. Viele angesehene Literaten und Künstler in den österreichischen Hauptstädten haben sich mit dem Puppenspiel gern beschäftigt, ja was noch

mehr sagen will, Josef Haydn hielt es nicht unter seiner Würde, für das vom Fürsten Esterhazy auf seinem Schlosse Eisenstadt in Ungarn unterhaltene Puppentheater fünf kleine Operetten zu schreiben, nämlich Philemon und Baucis (1773), Genoveva (1777), Dido, eine Parodie (1778), Die erfüllte Rache oder das in Brand gesteckte Haus (1780), (Der hinkende Teufel?), vielleicht auch noch eine sechste, den Hexensabath, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß er seine wunderbare Symphonie aus lauter Kinderinstrumenten, Fiera dei fancialli, zur Eröffnung irgend einer der Vorstellungen dieses fürstlichen Puppentheaters komponierte.



Wiener Kasperle-Theater.
Skizze nach einer Photographie.

In Böhmen, wo lange Zeit hindurch die Marionettenspiele allein die dramatische Kunst in böhmischer Sprache repräsentierten, gelangte neben Josef Winizky ein Puppenspieler namens Mathias Kopecky zu großer Popularität. Von ihm sagt Ernst Kraus in seiner Monographie „Das böhmische Puppenspiel von Doktor Faust“: „Am 28. Mai 1762 in Strazovic (Prachiner Kreis) geboren, absolvierte Mathias Kopecky die „Normalschule“ seines Geburtsortes und begann im 14. Lebensjahre .das Uhrmacherhandwerk zu lernen. Später wurde er ausgehoben und kämpfte in den Kriegen gegen Napoleon I., wurde zweimal verwundet und ließ sich nach ausgedienter Zeit im Städtchen Mirotic nieder, wo er sein Handwerk und einen kleinen Handel betrieb, bis ihn 1811

ein Brand um sein Vermögen brachte. Nun verlegte er sich auf das Spiel mit Marionetten, das er aber mit sittlichem Ernst auffaßte. Bühnenschriftsteller wie Tham und Hybl verschmähten nicht, für ihn Stücke zu bearbeiten, und er selbst verfaßte sich endlich seine Stücke selber, unter diesen Originalen wird das sehr beliebte Spiel: „Der Herr Franz" genannt. Bis zu seinem Tode (1846) spielte nun Kopecky vor zahlreichen Zuschauern, unter denen auch fürstliche und gekrönte Häupter waren. Er rühmte sich sogar der Freundschaft Dobrovkys, der in ihm den „wichtigsten Repräsentanten des Volksdramas" sah. Nach dem Tode Kopeckys wurde dessen Puppentheater von seinem Sohne Wenzel Kopecky weiter geführt."

Zwei Wiener Autoren, Richard Kralik und Josef Winter, haben es sich verdienter Weise angelegen sein lassen, das Repertoir eines fahrenden Puppenspielers, dessen vortreffliche Leistungen sie an verschiedenen Orten der Umgebung Wiens kennen lernten, zusammenzustellen und dasselbe gesammelt in einem Bande unter dem Titel: „Deutsche Puppenspiele" (Wien 1885) herauszugeben. Da der Künstler angab, keine Handschrift zu besitzen, so haben die genannten Herausgeber alle Stücke während der Vorstellungen stenographisch aufgenommen und geben sie in ihrem Buche getreulich wieder „mit allen Zufälligkeiten der Aufführung, den Eigentümlichkeiten der Sprache und den Schwankungen des Dialekts". Das Bändchen enthält folgende Stücke: 1. Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genoveva. 2. Graf Paquafil (Fürst Alexander von Pavia). 3. Don Juan der Wilde oder das nächtliche Gericht oder der steinerne Gast oder Junker Hans von Stein. 4. Graf Heinrich oder die beiden verkleideten Doktoren. 5. Der Schutzgeist des Johann Doktor Faust. 6. Die Raubschützen oder der bayrische Hiesel. 7. Johann Pückler oder der Schinderhannes. 8. Kaspar als Bräutigam oder böse Weiber fromm zu machen.

Die Stücke mit ihrem wunderbaren Hochdeutsch wirken meist sehr erheiternd und namentlich leistet Kasperle, der sich hier in seiner ganzen Urwüchsigkeit und moralischen Verderbtheit zeigt, in Wortverdrehungen und Kalauern ganz Unglaubliches. Eines der Stücke

Der bayrische Hiesel,

das sich in verschiedenen Bearbeitungen seit Urzeiten in der Gunst der Menge erhalten hat und in dem Kasperle sich in seiner ganzen Spitzbubenglorie zeigt, sei in nachfolgendem inhaltlich kurz skizziert:

Mathias Klostermeier, genannt der bayrische Hiesel, wird seiner vielen Schandtaten wegen vom Landvogte von Tefferdingen arg bedrängt und trachtet



Während der Vorstellung. Skizze nach einer Photographie.

nun danach, in Gemeinschaft mit seinem Spießgesellen Sattler den Landvogt aus der Welt zu schaffen. Sattler jedoch warnt zur Vorsicht, was indeß Hiesel von seinen finsteren Plänen nicht abzuhalten vermag. Da erscheint Kasperle im Wald, der sich die hundert Thaler, welche der Kurfürst von Bayern auf den Kopf des gefürchteten Raubgesellen „geschlagen", verdienen will. Von ungefähr trifft er mit Hiesel zusammen, der an Kasperle ein so großes Gefallen findet, daß er, anstatt ihn zu töten, ihn in seine Bande aufnehmen will.

Hiesel. Wohlan, ich nehme dich auf. Du taugst zu meiner Gesellschaft. Du scheinst ein munterer Bursche zu sein.

Kasperle. Wenn i nur fest zu essen und zu trinken krieg.

Hiesel. Aber bevor ich dich aufnehme, mußt du mir einen Eidschwur ablegen.

Kasperl. Was ist denn das?

Hiesel. Schwören mußt du.

Kasperl. Schmieren kann i recht gut.

Hiesel. Wenn du das kannst, zeigst du von deiner rechten Hand drei Finger in die Höhe.

Kasperl. Da hast du gleich alle zehne.

Hiesel. Ich spreche nur drei!

Kasperl. Na, zehne werden eppa do mehr sein.

Kasperl, der das Schießen nicht gelernt hat, wird, nachdem er unter vielen Umständen und komischen Verdrehungen den Schwur endlich geleistet, von Hiesel in jener Fertigkeit unterrichtet, und der Landvogt von Tefferdingen ist der erste, welcher von dem neuen Schützen im Walde niedergeknallt wird, natürlich zu großer Befriedigung des bayrischen Hiesels. Im zweiten Aufzuge verübt letzterer einen Akt von Großmut, indem er den Amtmann im Dorfe zwingen will, die von diesem eingesperrten Bauern, weil sie mit dem Hiesel fraternisierten, freizugeben. Kasperle erhält den Auftrag, dem Amtmann den Wunsch seines Gebieters zu übermitteln. „Wenn du Kurasche hast — sagt Hiesel — so schick ich dich hin zu diesem alten Amtmann. Sag dem alten Gimpel, daß er mir die Freundschaft tun möchte, die Bauern alle herauszulassen und auch die Strafgelder soll er ihnen zurückgeben. Wo nicht, wenn ich kommen muß, soll es ihm nicht gut gehen; da steck ich ihm die ganze Kaluppen in Feuer."

Kasperl. Laß mi übri! Laßt er mi die Bauern nit außa, laß i s' selber außa und sperr ihn ein. Wenn er mich falsch macht, zieh ich am Zapfl an, daß der Staub außa fliegt. Wart nur, du Rabenzeug, du! (Ab.)

Hiesel. Nicht wahr, mein Hans Steigimsack hat ziemlich Kurasche?

Sattler. Ja, du sagst, er hat Kurasche, aber mit was, mit seinem losen Maul. Kommt er jetzt hin zu diesem alten Amtmann und hängt ihm sein loses Maul, dieser jähzornige Mensch läßt ihn an den erstbesten Baum aufhenken. Und wenn er hängt an dem Strang, wer hat dann die größte Ursach als wir Beide.

Der Amtmann weigert sich natürlich, der Aufforderung Hiesels zu entsprechen und wird nun von den Spießgesellen auf dieselbe Weise aus dem Wege geräumt wie vorher der Landvogt. Jetzt gelüstets den Hiesel im Gasthause zu Osterzell einen guten Schmaus zu halten, und Kasperle wird voraufgeschickt, um bei der dortigen Kellnerin ein üppiges Mahl zu bestellen, wobei er statt Rehschlegel immer Roßschlegel sagt. Hier ereilt den gefürchteten Banditen nun sein Schicksal. Ein „Leutnant", der von dem Aufenthalte Hiesels in Osterzell Wind bekommen, verspricht der Kellnerin den schönsten Mann von seiner Kompagnie, wenn sie ihm den Hiesel ausliefern würde. Dieser fällt dem Verrat der Kellnerin zum Opfer und ergibt sich, von der Übermacht bezwungen, mit den Worten: „Ja, Herr Leutnant, ich sehe, die Macht ist vorhanden, der Wald ist umringt von Militär. Ich kann nicht entweichen. Aber ich schwöre es bei Gott, wenn nicht heute ein unglücklicher Tag wäre, daß mir das Pulver und Blei ausgegangen, Sie hätten mich niemals bekommen. Nur diese Kellnerin, dieser hab ich zuviel getraut. Die hat den Teufel in ihrem Herzen sitzen gehabt. Sie hat mich verraten." Zum Schlusse deklamiert er dann:

O du verhaßtes Osterzell!
Du hast mich schändlich betrogen!
Deiner Tücke traute ich
Schändlich hast du mich belogen.
War ich je ein Menschenfeind?
Nein, ich war jedem Menschen ein Freund.
Ich hasse nur das Militär so sehr
Weil sie mich verfolgten noch mehr.
Nie gedacht, dich grüner Wald
So plötzlich zu verlassen!
Der mich aber dazu gebracht,
Den werd' ich ja für immer hassen.

Im dritten Akt sitzen Hiesel, Sattler und Kasperle im Kerker und die Räuber geben ihrer Sehnsucht nach dem Walde und der Freiheit noch einmal in Liedern Ausdruck, die Kasperle auf der Guitarre begleitet. Dann wird gerührt Abschied genommen und Kasperl spricht zu Hiesel: „Bfiat di Gott! — Meiner Seel, wird nit so lang dauern. Aber i glaub, den Kasperl werden sie herauslassen. Wenn s' mi auslassen, dann werd i wiederkommen. Jetzt eine kleine Geduld, der Kasperl kommt schon wieder! Sie werden mi nit umbringen.

Meine verehrten Herrschaften, es folgt der vierte Akt: „Die Verhöre". Morgen werden wir die Ehre haben aufzuführen ein Räuberlustspiel in vier Akten, betitelt sich: „Johann Pückler, genannt der Schinderhannes". Da is der Kasperl a dabei."

Den vierten Akt des bayrischen Hiesel, in dem Kasperle, in diesem Stück Hans Steigimsack genannt, sich durch eine besonders glänzende Dialektik auszeichnet, geben wir hier vollständig wieder.

Gerichtsstube.

Bannrichter. Ja, die gründliche Wahrheit muß ich gestehen, daß ich ein Bannrichter bin. Ein Bannrichter ist wahrhaft ein harter Stand, auch ein gewissenhafter Stand. Ich bitte daher meinen Gott täglich, daß er mir so viel Vernunft verleihe, daß ich jedem Delinquenten nach seinem Verbrechen auch sein Urteil lesen kann. — Diesen Mathias Klostermeier habe ich schon einige Mal in meinem Examen gehabt. Einmal über das andere Mal gesteht er mir grausame Mordtaten ein, dessentwegen ist das Urteil über ihn gesprochen und der Stab über ihn gebrochen. Er wird hinausgeschleppt zum gewöhnlichen Hochgericht und von oben bis unten mit dem Rade hingerichtet. — Jetzt aber muß ich diesen dummen Menschen Hans Steigimsack in mein Examen nehmen. Heda Schildwach, laßt mir gleich diesen Hans Steigimsack zu mir kommen!

Feldwebel (hinter der Szene). Sehr wohl, Herr Bannrichter. Heda, Hans Steigimsack! Hans Steigimsack!

Kasperle (hinter der Szene, brummt im Schlaf).

Feldwebel. Mir scheint gar, du schläfst!

Kasperle. A belei! I hab nur die Augen a wengerl zu.

Feldwebel. Ihr sollt gleich zum gestrengen Herrn Bannrichter kommen!

Kasperle. Was, Bandlrichter? Möcht wissen, was i beim Bandlrichter zu thun hätt?

Feldwebel. Sei manierlich und höflich, du bekommst dann eine geringere Strafe.

Kasperle. Meine Höflichkeit brauch i, wann's mi freut.

Feldwebel. Gehst du nicht zu!

Kasperle. Haltst du nit's Maul! Glaubts ihr grad, wenn man im Speckkammerl is, ihr könnts machen, was ihr wollts? Ihr könnt einen wie einen Pudelhund behandeln? Ich werd's schon dem Herrn Bandlrichter sagen, Spitzbuben, einer wie der andere! Wann i amal schiech werd! (Er ist mit den letzten Worten hereingekommen und bemerkt den Bannrichter.) Was is denn das? Ui je, da steht Einer!

Bannrichter. Im ersten Augenblick, wo er zur Tür hereinkommt, ist er impertinent grob.

Kasperle. Was grob is, is stark und dauert langmächtig.

Bannrichter. Gleich wirst du mir sagen –

Kasperle. Nit zu viel! I weiß nix.

Bannrichter. Von welchem Lande du zu Hause bist.

Kasperle. Von einem Land, das nit mein ghört.

Bannrichter. Das weiß ich.

Kasperle. Na, amal hab i a Häuserl ghabt. Das hab i vertrunken, jetzt gehts mir nix mehr an. Ja.

Bannrichter. Er redet unnötige Sachen. Wer war denn sein Vater, Mutter, Bruder, Schwester? Von was für einer Lumpenfamilie überhaupt du herstammst?

Kasperle. Der Herr Bandlrichter is nit viel keck. Jetzt muß i ihn auch fragen, natürlich. — Wer is denn oder wie heißen denn enger Vater, Mutter, Schwester, Bruder, engre Ochsen, Küh? Wer sein denn Sie?

Bannrichter. Das ist nicht schlecht.

Kasperle. Ja, is nit zwider.

Bannrichter. Ja, weiß er nicht, mit wem er die Ehre hat, zu sprechen?

Kasperle. Nein, das is mir hinunter getascherlt.

Bannrichter. Er spricht mit dem gestrengen Herrn Bannrichter.

Kasperle. Jetzt heißt stad sein, sonst gibts was aufs Lederzeug. Bitte um Verzeihung Herr Bandlrichter!

Bannrichter. Bannrichter, Bannrichter!

Kasperle. Wegen meiner Beindlrichter.

Bannrichter. Noch eine Grobheit und fünfundzwanzig sind dir gewiß.

Kasperl. Machens Ihnen keine Müh'. Behaltens Ihnen selber. I muß nit von Allem haben.

Bannrichter. Sag er mir gleich, wer sein Großvater war.

Kasperl. Mein Roß sein Vater war ein Bräunl mit sechzehn Faust.

Bannrichter. Jetzt fangt er gar von einem Pferd etwas an!

Kasperle. Na, was haben Sie denn gesagt?

Bannrichter. Sag mir mindestens, wer dein rechter Vater war.

Kasperle. Mein Vater war ein Kammerdiener.

Bannrichter. Schön.

Kasperle. Ja, is nit zwider.

Bannrichter. Bei welchem Fürsten oder Grafen hat denn dein Vater gedient?

Kasperle. So nobel hat ers grad nit geben. Er ist meist zu die Bauern gangen.

Bannrichter. Was, zu die Bauern? Für was brauchen die Bauern Kammerdiener?

Kasperle. Recht gut haben sies brauchen können. Mein Vater war so a Kammerdiener! Bei Tag is er hin, hat Kisten, Kasten und Kammern nachgesehen, bei der Nacht is er hin, hat die Zimmer schön sauber zsammgeräumt. Die Leut, die Geld ghabt haben, hat er mitn Hackel a bissel zum Schädel zubi gewichst; dann is der Vater weggangen und die Leut haben auch nix gsagt.

Bannrichter. Das glaube ich, daß sie nichts sagen, wenn sie tot, erschlagen sind. Auf die Art war ja sein Vater ein Straßenräuber, ein Mörderer.

Kasperle. Bitt, sie haben ihn blos den Leuteschrecker gheißen.

Bannrichter. Verdammte Leuteschreckerei!

Kasperle. War nit zwider.

Bannrichter. Hat er auch eine Mutter gehabt?

Kasperle. M-m!

Bannrichter. Was? Nein?

Kasperle. Die Mutter hat mich ghabt.

Bannrichter. Das weiß ich so.

Kasperle. Na, warum fragens denn dann?

Bannrichter. Wer war seine Mutter?

Kasperle. Ein Postknecht.

Bannrichter. Das ist zum Teufel holen! Wie kann ein Frauenzimmer einen Postknecht vorstellen! Hat sie denn reiten und fahren können?

Kasperle. Wenn meine Mutter hat wollen reiten, so ist sie in die Küch nausgegangen, hat sich auf eine Ofengabel gesetzt, burdi! war sie beim Rauchfang draußen.

Bannrichter. Auf diese Art war seine Mutter eine alte Zauberin?

Kasperle. Sie haben sie nur eine recht alte Hex geheißen.

Bannrichter. Das geht ja hübsch.

Kasperle. Kann eh a sein.

Bannrichter. Hat er einen Bruder, eine Schwester gehabt?

Kasperle. Bruder nit, aber ein Zweschperl schon.

Bannrichter. Was! Schwester sagt man.

Kasperle. Zweschperl sag i.

Bannrichter. Schwester sage ich.

Kasperle. Ich sags ja eh a.

Bannrichter. Wie hat denn seine liebenswürdige Schwester geheißen?

Kasperle. Wie hat die nur gschwind gheißen?

Bannrichter. Was? Weiß er denn nicht einmal, wie seine Schwester geheißen hat?.

Kasperle. Wartens a bisserl! – A Grundl hats geheißen.

Bannrichter. Was, ein Grundel?

Kasperle. Ja, a Grundl.

Bannrichter. Diesen Namen hab ich Zeit meines Lebens nicht gehört.

Kasperle. I selber nit.

Bannrichter. Ja, eigentlich ist ja Grundel nach der deutschen Schrift ein kleiner Fischname.

Kasperle. Ja, Sie haben Recht. Weil meine Schwester sehr gut hat fischen können. Sie hat manchem Herrn Sackuhr, Brieftaschel, Geldbeutel außig fischt, aber geben nit nimmermehr.

Bannrichter. Da war ja seine Schwester eine Taschendiebin.

Kasperle. Na, die Sackausräumerin haben sie s' gheißen.

Bannrichter. Das geht gut. Da kommt eine hübsche Familie heraus.

Kasperle. Ja, is nit übel zsammgsetzt.

Bannrichter. Da bist du aus einer ordentlichen Gesellschaft heraus. Die ganze Familie ist nicht mehr wert –

Kasperle. Na, wie viel denn?

Bannrichter. Mir scheint, auch er ist nicht viel wert.

Kasperle. Was? Mich habens noch nit angschaut. I bin gwachsen wie a Nudelwalker (dreht sich herum).

Bannrichter. Sag du mir einmal an, wie lange du bei dem bayrischen Hiesel in Diensten warst.

Kasperl. Das wird so lang sein, wie wir halt zusammengwesen sind.

Bannrichter. Wie lang aber seid ihr beisammen gewesen?

Kasperle. Das is leicht auszurechnen. Grad so lang als i bei ihm in Dienst bin.

Bannrichter. So werd ich mit dem Narren heut nicht mehr fertig.

Kasperle. Is morgen ja auch no a Tag.

Bannrichter. Mir hat es der Hiesel selbst gesagt, daß du drei Monate bei ihm im Dienst standest.

Kasperle. Da hat er Ihnen schön angelogen. Nur zwölf Wochen war i bei ihm und kein Vierteljahr nicht länger.

Bannrichter. Aber unter diesen drei Monaten ist etwas sehr Böses vorgefallen.

Kasperle. Wer ist denn fürigfallen?

Bannrichter. Vorgefallen, sag ich. Wer hat den Landvogt von Tefferdingen im Walde erschossen?

Kasperle. Sie, da da da da weiß i nix davon.

Bannrichter. Was, er weiß nichts davon?

Kasperle. Nein, er weiß nichts davon.

Bannrichter. A, das ist gut. Mir hat der Hiesel gesagt, daß du Taugenichts ihn erschossen hast.

Kasperl. I hab ihm nit erschossen, hab nur beim Zapfl anzogen.

Bannrichter. Ich werde dich für diese Tat gut belohnen.

Kasperle. Hab mirs eh denkt, daß i's nit umsonst tan hab.

Bannrichter. Hier hast du dein Urteil.

Kasperle (sieht hinein). Wo denn?

Bannrichter. Was will er denn?

Kasperle. No, mein Urteil anschaun.

Bannrichter. Ich werde es ihm vorlesen. Hans Steigimsack.

Kasperle. Das bin i. Sie, brauchens mi no?

Bannrichter. Religion katholisch.

Kasperle. Njau.

Bannrichter. Profession keine.

Kasperle. Mna!

Bannrichter. Sechsunddreißig Jahre alt.

Kasperle. I bin nie älter gewesen.

Bannrichter. Nichts weiter angestellt als den Landvogt von Tefferdingen im Walde erschossen.

Kasperle. Sie, das ist gfehlt gschrieben?

Bannrichter. Warum gefehlt geschrieben?

Kasperle (haut auf den Tisch). Es muß darin stehen, beim Zapfl hat er angezogen.

Bannrichter. Kecker Bursche, hau mir nicht mehr in den Tisch hinein.

Kasperle (haut wieder auf den Tisch). I hau nit eini, aber so soll es drin nit stehen.

Bannrichter. Er haut nicht hinein und abermals wieder! – Wegen deiner Dummheit bekommst du zur Straf drei Stoß vor den Hintern und wirst des ganzen bayrischen Landes verwiesen.

Kasperle. Da steig i auf die Berg aufi.

Bannrichter. Wenn man dich in Berg oder Tal antrifft, so wird dir Galgen und Rad auf deinen Buckel hinauf gebrannt. Ich sag dir's Taugenichts, laß dich nicht blicken, sonst läßt man dich nächstens mit Hunden auspeitschen. Gleich wird der Feldwebel kommen. Der wird ihm die drei Stoß geben und den Weg über die Gebirge zeigen (ab).

Kasperle. Was hat er gsagt? A Feldmöbel? — Ui Jegerl, der da, den kenn i eh.

Feldwebel. A, der Herr Bannrichter hat mir gerade befohlen. —

Kasperle. Na, so thus, wenn er dirs befohlen hat.

Feldwebel. Nein, nein du mußt es tun.

Kasperle. Ja, was denn?

Feldwebel. Ich soll ihm den Weg über die Gebirge zeigen.

Kasperle. Ja, gehens nur voraus!

Feldwebel. Nein, für diesmal geht er voraus.

Kasperle. I hab mein Lebtag ghört, daß der Wegweiser vorausgehen muß.

Feldwebel. Marsch, marsch, umgedreht!

Kasperle (dreht sich um). Marsch, umgedreht.

Feldwebel. Sieht er diesen hohen Berg?

Kasperle (dreht sich zurück). Der da drenten steht?

Feldwebel. Marsch, umgedreht.

Kasperle (dreht sich). I hab da hinzeigen wollen.

Feldwebel. Also sieht er hin?

Kasperle. Ja, was is denn das für a Berg?

Feldwebel. Das ist eben sein Weg, wo er darüber muß. Allo marsch, vorwärts! Eins, zwei! (gibt ihm einen Stoß).

Kasperle. Ja, was is denn das?

Feldwebel. Das war der erste Stoß.

Kasperle. Den hätt i bald gspürt.

Feldwebel. Marsch, umgedreht! — Sobald er auf diesem Berge da oben ist. —

Kasperle. Bin i nimmer drunten.

Feldwebel. Nein, — sieht er eine gelbe Säule.

Kasperle. Da kraxl i aufi.

Feldwebel. Nein.

Kasperle. Aber alleweil nix.

Feldwebel. Da geht er rechts.

Kasperle. Da geh i links.

Feldwebel. Nicht links. Da kommt er auf das Landgericht. Marsch, entferne er sich (gibt ihm einen zweiten Stoß.)

Kasperle. Sie, hörens. Mir scheint, Sie werden alleweil kecker. Sagen Sie mir, was ist denn das gewesen?

Feldwebel. Das war der zweite Stoß.

Kasperle (gibt ihm eine Ohrfeige.) Was is denn nachher das wieder?

Feldwebel. Was! Er gibt mir eine Ohrfeige!

Kasperle. Nein, das is nur eine obersteirische Hauswatschen.

Feldwebel. Impertinenter Mensch. Mensch, dreh er sich um! Er bekommt nun den dritten und letzten Stoß (gibt ihm den Stoß.)

Kasperle. Geltens, jetzt sein S' aber fertig?

Feldwebel. Ja, adje, mein Freund!

Kasperle. Wart a bissel.

Feldwebel. Was ist denn?

Kasperle. I möcht auch a wengerl stoßen.

Feldwebel. Was auf mich will er stoßen? Ich bin ein Feldwebel, mir darf man keinen Stoß geben.

Kasperle (prügelt ihn hinaus). Der glaubt, weil er a Felmöbel is, dürft man ihm kein Stoß geben! Da schauts den an! Der hat doppelte Gasch, der kann doppelt Schläg aushalten. — Jetzt bin i froh, daß i so glücklich herauskommen bin. Morgen wird der Kasperl wieder kommen, für heute wünscht er einen ruhsamen Abend.



Hinter den Kulissen eines Puppentheaters.
Nach einer Photographie.

Im deutschen Geistesleben bilden die Puppenspiele ein Moment, das bisher nicht in dem Maße gewürdigt wurde, als es dies verdiente. Unsere Literarhistoriker mit wenigen Ausnahmen haben dem Gegenstande als ihrer Meinung nach zu unbedeutend keine Beachtung geschenkt, und ebensowenig besitzen wir eine Theatergeschichte, die dem deutschen Puppenspiel in seiner allgemeinen Entwickelung irgendwie gerecht geworden wäre, wie wohl sich hier eine Parallelstellung des lebenden und Puppentheaters eigentlich von selbst ergibt.



Kinder Puppentheater.
Original von G. Sohlke Nachf. Berlin.

Als *Erziehungsfaktor* nicht nur für die Jugend, sondern auch für solche Teile der Bevölkerung, denen das lebende Theater schwer zugänglich, sind die Puppenspiele von eminenter Bedeutung. „Das Kasperle-Theater ist, in geschmackvoller Form geboten, ein durchaus geeignetes Vergnügen für hunderte von unsern Kleinen, meinetwegen auch von unsern Großen, denen zunächst

nichts Besseres geboten werden kann. Aber darauf eben kommt es an, daß Inhalt und Form dieses volkstümlichen Vergnügens nicht von dem rohesten Geschmack bestimmt werden", sagt Dr. Raphael Löwenfeld in einer diesbezüglichen Studie sehr zutreffend.

Welch glänzende Resultate mit einem künstlerisch veredelten Marionettentheater zu erreichen sind, dafür liefert das von uns in seiner bemerkenswerten Eigenart näher charakterisierte Schmidsche Etablissement in München einen vollgültigen Beweis, und es wäre dringend zu wünschen, daß jenes Vorbild von zahlreichen anderen Städten nachgeahmt würde, an Federn für die literarische Bedienung solcher Institute, sowie an andern geeigneten Kräften würde es kaum fehlen.

Auch als häusliche Unterhaltungen im Kreise der Familie kommen die Puppenspiele in hervorragender Weise in Betracht; in ganz anderer Weise als Sportspielzeuge und Diminutivnachahmungen technischer Konstruktionen regen sie den jungen Geist an und machen das jugendliche Gemüt schon früh aufnahmefähig für die sittlich veredelnden Wirkungen, die aus der Anschauung und Ausübung der Kunst entspringen.

Vergessen wir nicht, daß wir dem Puppenspiel einen „Faust" zu verdanken haben; vielleicht erweckt es den deutschen Genius noch einmal zu einer ähnlichen Geistestat, und allein um dieser stolzen Hoffnung willen, soll eine Kunst, die unsere Jugend sonnig belebte, uns Deutschen immer wert und willkommen sein.



XIII.

Die Puppenspiele in Belgien und Holland.



Allgemeine Beliebtheit der Puppenspiele in Belgien und den Niederlanden. Toone und Machieltje. Die Figurentheater in Brüssel. Das Marionettentheater der Gebrüder Laurent. Die flandrischen Volkshelden auf der Puppenbühne. Les Quatre fils Aymon. Woltje, der belgische Polichinell. Seine Charakteristik. Die Marionetten in Antwerpen. Bericht Camille Lemonniers über die Poesjenelle-Keldere. — Berühmtheit der holländischen Puppenspiele. Der Doolhof in Amsterdam und seine Merkwürdigkeiten. Unterdrückung der Puppenspiele in Dortrecht. Das „Vier-Kronen-Spiel". Bayle und die Marionetten in Rotterdam.

Belgien und die Niederlande mit ihrem eigenartig entwickelten, an originellen Momenten reichen Volksleben haben natürlich einer Kunst, die mehr wie jede andere direkt aus dem Volke schöpft, stets ein reges Verständnis und eine lebhafte Zuneigung entgegengebracht. Einen hervorstechend eigenartigen Charakter lassen die niederländischen Puppenspiele, insoweit deren Entwickelungsgeschichte bekannt ist, allerdings vermissen, doch sind sie bis auf die Gegenwart eine Quelle frischen Humors geblieben, welch letzterer dem vlämischen wie auch holländischen Idiom eo ipso anhaftet und sich in ungezwungenster Weise aus demselben entwickelt, was namentlich auch die französisch redenden Belgier ohne weiteres zugeben.

Während die zahlreichen ambulanten „Poechenelle-Theater", deren Existenz sich hauptsächlich auf die ländlichen Jahrmärkte und die namentlich in Belgien sehr zahlreichen Volksfeste gründet, in ihrer primitiven Ausstattung mit künstlerischem Maßstabe nicht gemessen werden dürfen, bemühen sich die in den größeren Städten befindlichen stehenden Marionettenbühnen der Schaulust des dortigen Publikums in jeder Weise entgegenzukommen. Die belgische Hauptstadt allein zählt zwölf bis fünfzehn derartiger Figurentheater, die in den

Spielmonaten alle ihr Stammpublikum haben und von denen mehrere sich in durchaus gediegener Einrichtung präsentieren. Zwei beliebte, bei manchen Bewohnern Brüssels noch in bester Erinnerung stehende Puppenspieler namens Toone und Machieltje sind vor einer Reihe von Jahren gestorben, nachdem sie Jahrzehnte hindurch erfolgreich in ihrer heiteren Kunst gewirkt, doch wurde ihr Platz schnell von nicht minder gewandten Vertretern jener Volksmuse eingenommen. Unter diesen sind die Gebrüder Laurent, die in der Vorstadt Molenbeck ein reizend eingerichtetes Marionettentheater unterhalten, an erster Stelle zu nennen. Die sieben bis acht Meter tiefe und entsprechend breite Bühne zeigt eine tadellose maschinelle Einrichtung, ebenso vortrefflich sind die Dekorationen und Requisiten. Über sechshundert Figuren, von denen manche in völliger Equipierung an 60 Francs kosten, sind für die Ausführung eines reichhaltigen Spielprogramms vorhanden, und die Garderobe umfaßt nahezu elfhundert vollständige Kostüme von ausnehmender Gediegenheit. Man sieht also, daß die Firma Laurent von dem löblichen Bestreben geleitet wird, gute Volksunterhaltung in einer den höheren ästhetischen Anforderungen genügenden Weise zu bieten ein durchaus nachahmenswertes Beispiel.



Woltje, der belgische Polichinell.

Das Repertoir dieser Theater läßt an Vielseitigkeit nichts zu wünschen

übrig, richtet sich aber wie selbstverständlich nach der Bildungsstufe und dem Geschmack des jene Kunststätten frequentierenden Publikums. Die von Hendric Conscience und anderen Autoren in Romanen behandelten bedeutungsvollen Momente der flandrischen Geschichte mit ihren kraftvollen Heldengestalten haben sich für das belgische Puppenschauspiel als eine sehr dankbare und ergiebige Quelle erwiesen, und daß die „Vier Haymonskinder", Les Quatre Fils Aymon, wie es scheint, dazu berufen sind, auf jenen Marionettenbühnen ein ewiges Leben weiter zu führen, kann weiter nicht wundernehmen, hallt doch ganz Belgien von dieser die pittoreske Romantik der Ardennen verherrlichenden Sage wieder. Auch moderne Theaterstücke, die in den Schauspielhäusern ihre Zugkraft bewiesen, sind von der Darstellung nicht ausgeschlossen, doch erfährt das Original meist eine so gründliche Umänderung, daß man es in der Darstellung auf der Marionettenbühne kaum mehr wiedererkennt.

Der Clown des belgischen Puppenspiels führt den Namen Woltje, entstanden durch Zusammenziehung des vlämischen Wortes Waaltje, was so viel wie „kleiner Wallone" bedeutet. Ein Kenner unseres Gegenstandes sagt von diesem komischen Helden, dessen wohlgetroffenes Konterfei wir dem Leser vorführen: „Le Poechenelle bruxellois incarne l'esprit, les vertus et aussi les vices du populaire, il est le miroir de tout ce qu'il aime, de tout ce qu'il méprise, de tout ce qu'il préfère. Il nous montre l'esprit, le bon sens, le coeur et l'âme de ceux — là même qui l'écoutent de coutume et qui l'applaudissent chaque soir. Il est, auprès du peuple, l'organe des événements, c'est lui qui bafone les malfaiteurs et qui fait l'éloge des bienfaiteurs et des héros: ill raille de ses mots naïfs et candides les mauvais et les pervers et trouve des phrases charmantes d'à-propos et de bonhomie pour récompenser les bons et les grands." —

Wie in Brüssel, so ist das Puppenspiel auch in Antwerpen heimisch, doch scheint in der großen Handelsstadt der Sinn für jene Unterhaltungen nicht so allgemein zu sein wie in der Metropole und haben sich die Marionetten Antwerpens in ziemlich obskure Lokalitäten, die sogenannten „Poesjenelle Keldere" flüchten müssen. Camille Lemonnier, der ein interessantes und umfassendes Werk über Belgien veröffentlichte, tut auch der Antwerpener Puppenspiele in demselben Erwähnung, indes sind die kurzen Bemerkungen genannten Verfassers nicht geeignet, über den künstlerischen Wert jener Darbietungen in uns eine günstige Meinung zu erwecken.

* * *

Was die Puppenspiele Hollands anbelangt, so dürfen dieselben auf eine ziemlich lange und mannigfaltig belebte Vergangenheit zurückblicken, was unter anderem auch aus verschiedenen darauf bezüglichen Darstellungen auf Bildern älterer Meister hervorgeht. Wenn es wahr ist, was ein Biograph des berühmten englischen Marionettenkünstlers Powell 1715 sagt, daß die Holländer auf dem Gebiete des Puppenspiels die ersten seien, so wäre diese Bemerkung, für den Fall sie nicht eine bewußte Übertreibung enthält, für die also Belobten immerhin eine sehr schmeichelhafte Anerkennung.

Daß Holland zu gewissen Zeiten in dem Genre der Figurendarstellung viel Eigenartiges produzierte, geht schon aus der Existenz des sogenannten Doolhofes zu Amsterdam hervor, eines in einem Parke befindlichen Bauwerks, in welchem zahlreiche, zum Teil bewegliche Figuren, hervorragende Persönlichkeiten der Weltgeschichte repräsentierend, zur öffentlichen Schau ausgestellt waren. In seiner 1666 erschienenen: „Description burlesque d'Amsterdam" widmet Pierre Jolle der Beschreibung dieses Museums einen ziemlich breiten Raum. Unter anderm berichtet er von zwei automatischen Gruppen, Szenen aus dem Leben des Königs David vorstellend, daß sie folgendes zur Anschauung gebracht hätten: 1. König David die Harfe spielend, es erscheint, nachdem er das Spiel beendet, ein Engel, welcher ihm eine Krone auf das Haupt setzt. 2. Der König tanzt vor der Bundeslade, welche von Leviten getragen wird. Das Museum mit seinen vielen Sehenswürdigkeiten und Kuriositäten hatte für die Bewohner der niederländischen Hauptstadt lange Zeit eine starke Anziehungskraft.

Im Jahre 1680 untersagte die Regierung bei den Kirmeßbelustigungen in Dortrecht die Puppenspiele, wahrscheinlich weil sie zu lärmenden Kundgebungen Veranlassung geboten, und es blieb dieses Verbot, dem andere niederländische Städte sich mit Erfolg widersetzten, bis zum Jahre 1758 bestehen. In seiner 1709 erschienenen „Rariteit van de Amsterdam'sche Kermis" liefert J. van Hoven die eingehende Beschreibung eines von einem Jahrmarktskünstler aus Brabant aufgeführten Puppenspiels, welches nichts anderes war als das bis in die jüngste Zeit hinein in Holland bei jung und alt beliebte sogenannte „Vier-Kronen-Spiel". Auch die Gebildeten in Holland nahmen an den drolligen Marionettenbelustigungen gerne Anteil, und von dem berühmten Bayle wird erzählt, daß er während seines Aufenthaltes in Rotterdam nach angestrengten wissenschaftlichen Arbeiten seine Erholung am liebsten in den Puppenspielen suchte und fand.

XIV.

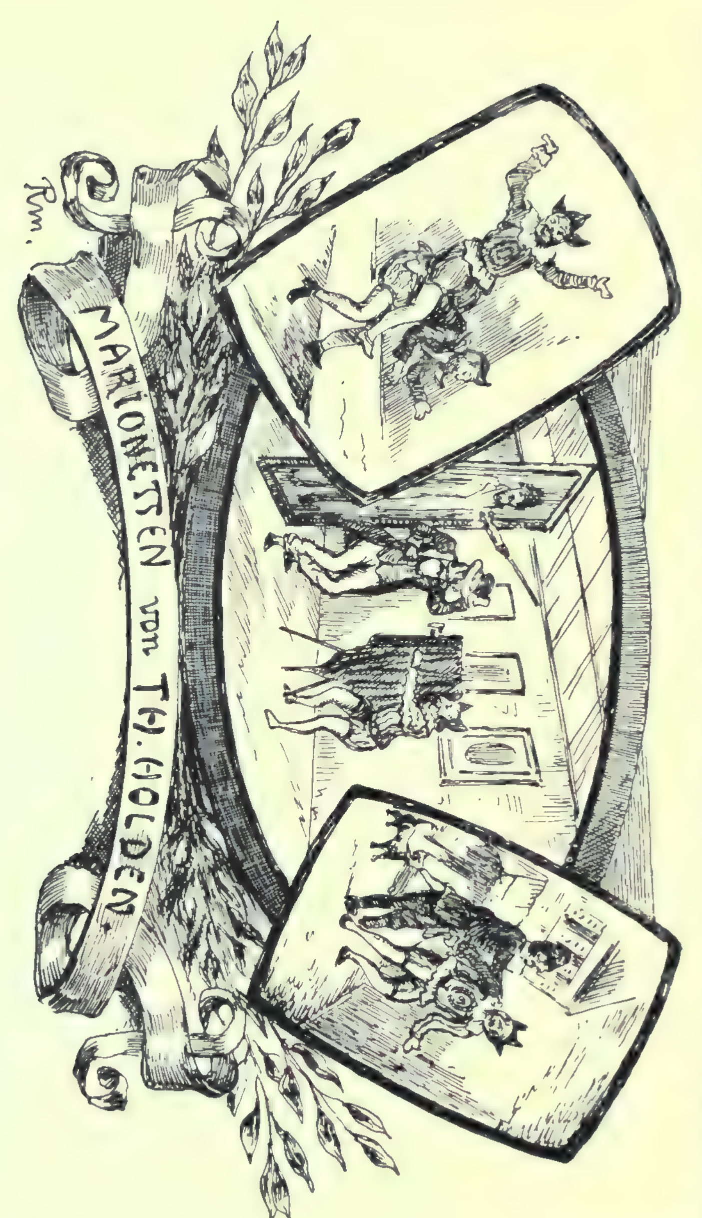
Die Marionetten von Holden, Dikson und Hewelt. Die Marionetten auf dem Brettchen.





Die Automaten im Altertum und Mittelalter. Der Androide des Albertus Magnus. Mechanische Kunstwerke des 18ten Jahrhunderts. Die Fantoches von Thomas Holden. L. de Neuvilles Kritik derselben. Die Marionetten von Dikson. Das Marionettentheater von John Hewelt im Musée Grévin zu Paris. — Die Marionetten auf dem Brettchen. Hogarths Jahrmarkt zu South Wark.

Zu allen Zeiten hat es an Versuchen nicht gefehlt, bewegliche Figuren herzustellen, die mittelst eines in ihrem Innern angebrachten Mechanismus die Bewegungen lebender Wesen mehr oder weniger naturwahr nachahmten. Wenn man den Berichten des Cassiodor Glauben schenken darf, waren derartige automatische Kunstwerke schon den Alten bekannt und wurden von ihnen als seltsame und kostbare Gegenstände des Luxus hochgeschätzt. Die hölzerne fliegende Taube des Archytas von Tarent (400 v. Chr.) sowie der eherne Adler des Pausanias, ferner die kriechende Schnecke bei einem Prunkaufzuge des Demetrius Phalereus führt man gewöhnlich als Beweise für das hohe Alter des Automatenwesens an. In den dunklen Zeiten des Mittelalters erweckten die damals bekannten Automaten ein noch weit größeres Erstaunen und man schrieb deren Erfindung vielfach der Einwirkung höherer Mächte zu. So wird von Robert Grotest, Bischof von Lincoln, Roger Baco und einigen anderen gelehrten Männern des 13ten Jahrhunderts berichtet, daß sie eherne Köpfe verfertigt hätten, die die menschliche Redeweise nachahmten, und von dem Kölner Dominikanermönch Albertus Magnus, dessen eminente, alle Wissensgebiete der damaligen Zeit umfassenden Kenntnisse ihm den Ruf eines Zauberers einbrachten, hieß es, er habe eine menschenähnliche Figur, Android genannt, konstruiert, welche im Zimmer umherging, die Türe öffnete und die Eintretenden begrüßte. Im 15ten Jahrhundert wurden Androiden verfertigt, welche



die menschlichen Tanzbewegungen nachahmten, Zimbeln, Pauken und Lauten schlugen, Gewehre abfeuerten u. s. w. und im 18ten Jahrhundert waren es Joachim Eppinger und die beiden Schweizer Droz, Vater und Sohn, welche durch ihre, mehrere menschliche Verrichtungen auf das Täuschendste imitierende Automaten die ganze Welt in Erstaunen setzten.

In neuester Zeit ist man zu der Ansicht gekommen, daß man die durch die Automaten angestrebten Wirkungen noch weit vollkommener zu erreichen imstande sei, wenn man das mechanische Problem auf die Marionetten übertrüge, und in der Tat ist eine Anzahl geschickter Mechaniker mit ihren Versuchen nach dieser Richtung hin zu verblüffenden Resultaten gelangt. Unter diesen nimmt Thomas Holden eine hervorragende Stelle ein, ein Künstler, der sein sogenanntes Fantoches-Theater in fast allen großen Städten



Affiche von Thomas Holden.

Europas zur Schau brachte und mit demselben überall berechtigtes Aufsehen erregte. Auf seiner kleinen, elegant ausstaffierten Bühne führt er mit Vorliebe komische Clownszenen auf, und das Spiel und Gebahren dieser amüsanten



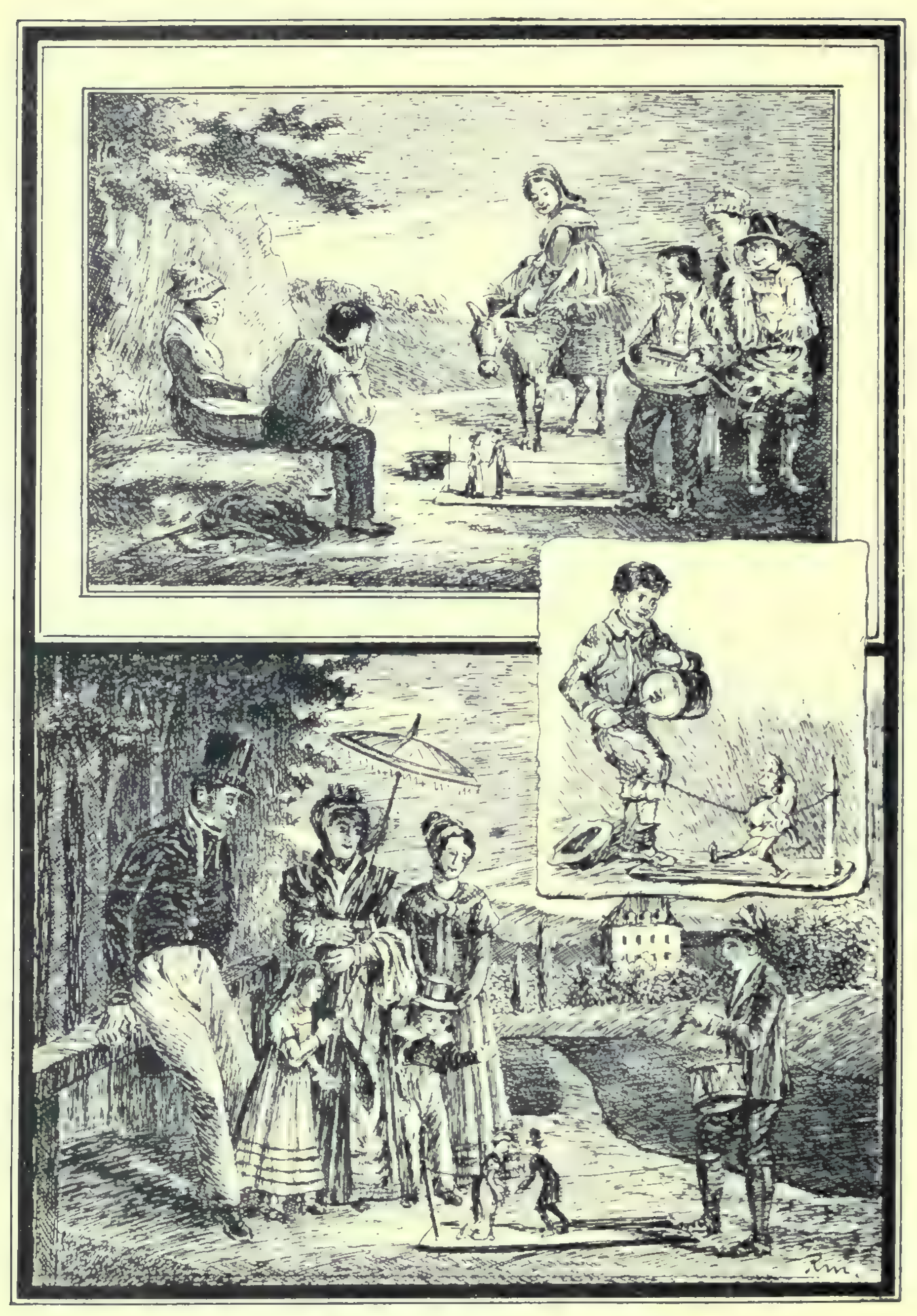
Marionetten von John Hewelt.

kleinen Künstler ist von solch frappanter Natürlichkeit, daß jeder Zuschauer auf das Angenehmste davon überrascht wird. Der unsichtbare Bewegungsmechanismus ist ein außerordentlich komplizierter, und welche physische Anstrengungen eine Vorstellung mit diesen Marionetten erfordert, hat Holden in

einer von Draner illustrierten Broschüre selbst klargelegt. In Paris, wo die Marionettenkunst, wie wir in einem früheren Kapitel ausführlich dargelegt, zu einer solch hohen Vollendung gediehen ist, haben Holdens Fantoches indes vielfach kalt gelassen, und Lemercier de Neuville, eine Autorität auf diesem Gebiete, bemerkt mit Recht: „Les fantoches de Thomas Holden étaient certainement des merveilles de précision et je suis loin d'en nier la valeur, mais ils s'adressaient aux yeux et non à l'esprit. Leur perfection même est une faute. On les admirait, on n'en riait pas, ils étonnaient et ne charmaient pas. Ils étaient muets d'alleurs, défaut auquel on aurait pu remédier, mais quel dialogue vif et animé aurait-on pu mettre, dans la bouche de ces pantins dont les gestes étaient réglés et qui mauquaient de Physiognomie." Zu diesem gewiß herben aber vom Standpunkte des fein abwägenden Künstlers und Ästhetikers aus berechtigten Urteil ist zu bemerken, daß Holden seine Figuren auch häufig sprechen und singen läßt, doch fehlt die naive Einfachheit des wirklichen Marionettenspiels, die allein den Freund des letzteren zu erfreuen vermag.

Vorübergehendes Interesse erweckte auch der Prestidigitateur Dikson mit seinen den Holden'schen ziemlich ähnlichen Marionetten, wurde aber bei weitem übertroffen durch die entzückenden Darbietungen eines John Hewelt. Dieser hatte die originelle Idee, einen vollständigen mit Marionetten besetzten Theatersaal nachzubilden, in dem man nicht nur die Bühne, sondern auch das vor derselben befindliche Orchester, sowie die Zuschauer in den Prosceniumslogen erblickte. Noch bevor der Vorhang sich hob, hatte man Gelegenheit, das eifrig musizierende Orchester und die Puppendamen die, in eleganter Toilette, in ihren Logen die Allüren ihrer menschlichen Vorbilder auf das Getreueste kopierten, zu bewundern, und wenn nun endlich der Vorhang in die Höhe ging, erschienen auf der Szene nacheinander alle Koryphäen des Pariser Variétés: Die Guilbert, Fougère, Otero, die Sisters Barrison u. s. w. um mit ihren den Originalen auf das Glücklichste abgelauschten Posen und Bewegungen die Zuschauer für eine kurze Zeit auf das Beste zu unterhalten, wobei es dann im hohen Grade ergötzlich war, auch das Puppen-Publikum in den Logen Beifall klatschen zu sehen. Hewelts Theater, das lange Zeit hindurch eine Hauptattraktion des Musé Grévin in Paris bildete, gehört zu jenen amüsanten Spielereien, die von dem eigentlichen Marionettenwesen ziemlich weit entfernt sind, die indes als graziöse und originelle Erfindung immer ihre Bewunderer finden werden.

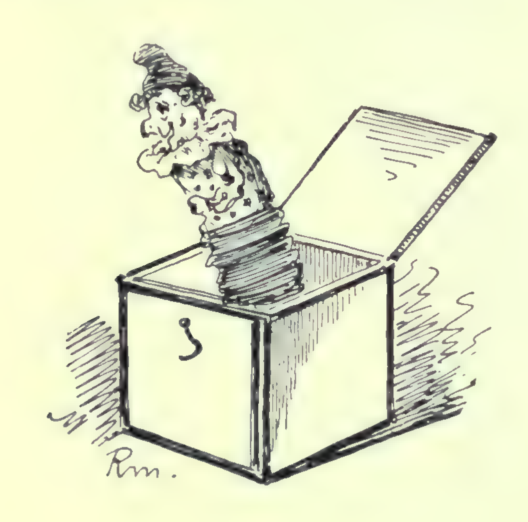
* * *



Marionetten auf dem Brettchen. Nach älteren Darstellungen.

Bevor wir unsere Blätter beenden, müssen wir der Vollständigkeit des Gegenstandes wegen noch eines in Deutschland gar nicht oder wenig gekannten Marionettenspiels Erwähnung tun, das vor Zeiten der Kinderwelt namentlich Frankreichs viel Erheiterung bot, von dem in der Gegenwart indes jede Spur verloren gegangen zu sein scheint.

Wir meinen die „Marionetten auf dem Brettchen", eine simple, mit wenig Kunst verknüpfte Unterhaltung, mit welcher Savoyardenknaben in Städten und auf dem Lande ihre Almosen einzuheimsen suchten. Durch zwei auf einem Brette einander gegenüberstehende Puppen war eine Schnur gezogen, deren Ende an einem Pflock befestigt war, während das andere Ende sich um das Bein des Spielers schlang, der zu den oft drolligen Tanzbewegungen der Puppen auf der Trommel oder Flöte die Musik machte. In der bildenden Kunst einer früheren Epoche hat dieses eines freundlichen genrehaften Zuges nicht entbehrende Motiv häufig Verwendung gefunden, und auch auf einem Kupferstiche Hogarths aus dem Jahre 1733, dem figurenreichen „Jahrmarkt von South Wark", erblicken wir links in der Ecke auf dem Brettchen tanzende Marionetten, und somit hat der Griffel eines großen Meisters dafür gesorgt, daß ein bescheidenes Vergnügen aus Urvätertagen der Erinnerung der Menschen nicht ganz verloren geht.



XV.
Verzeichnis der Illustrationen.

XVI.

Register.



A. W. Zickfeldt, Osterwieck a. Harz.

Verlag von Ernst Frensdorff, Berlin SW. 11, Königgrätzerstraße 44.

Soeben erschien:



Berliner Curiosa

Herausgegeben von

Gotthilf Weisstein.

Nr. 2.







Don Carlos,

der

Infanterist von Spanien,

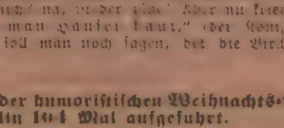
oder

das kommt davon, wenn man seine Stiefmutter liebt.

Spanische Lokalposse

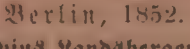
mit starkem Berliner Beigeschmack und sehr vielen Couplets, in drei lustigen Akten, Frei nach Schiller, aber bedeutend verbessert. Musik von Gluck, Heyd'n, Lanner, Strauß, Meyerbeer, Gung'l und Mehreren.





Kasper. Aha, er tritt schon in't zweete Stadium. (wieder lesend). „Verhandlungen aus die zweite Kammer, Wahl-Angelegenheiten." (Der König sinkt noch mehr zur Seite) Noch nich' na, is der zäh'! Aber nu kriegt er den Todesstoß (liest sehr laut) „Wie man Hauser baut." (der König fällt ganz um). Plauz, weg is er. — Da soll man noch sagen, det die Birchpfeiffersche Muse keene Wirkung hervorbringt.

Auf dem Puppentheater der humoristischen Weihnachts-Ausstellung zu Berlin 101 Mal aufgeführt.



Berlin, 1852.

Verlag von **Silvius Landsberger**, Klosterstr. 41.

Als Manuscript gedruckt.





Der Autor dieser ergötzlichen Satire ist:

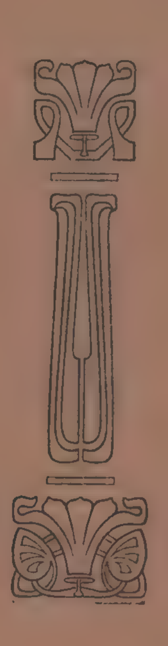
Sylvius Landsberger, ein Humorist von echtem Berliner Schrot und Korn, dessen Lebensbeschreibung nebst einer hier zum ersten Male aus den Quellen geschöpften Geschichte der Berliner Puppenspiele aus der Feder des Herausgebers dem Hefte angefügt ist.

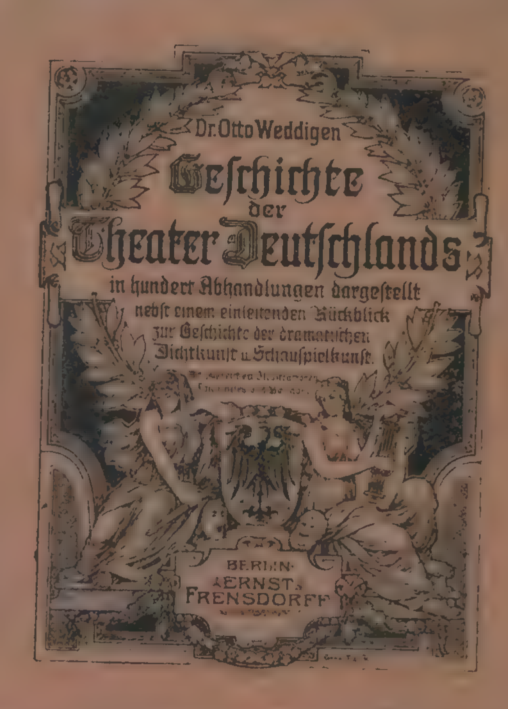
Preis M. 1,50.

Verlag von Ernst Frensdorff, Berlin SW. 11,

Königgrätzerstraße 44.

Seit Oktober 1904 erscheint in Lieferungen:







Vollständig in 30 reich illustrierten Lieferungen.

Preis jeder Lieferung M. 1.—.

Die „Neue Badische Landeszeitung" schreibt in No. 529 vom 12. Nov. 1904: Dem Zuge der Notwendigkeit folgend, wendet sich die Geschichtsschreibung in unseren Tagen der Einzeldarstellung zu. An die Stelle bandreicher Werke eines Einzelnen tritt eine Menge kurzer, aber tief erschöpfender Arbeiten verschiedener Forscher. So wird nun in hundert Abhandlungen der durch seine zahlreichen literaturgeschichtlichen Werke bekannte Dozent an der Humboldt-Akademie in Berlin, Dr. Otto Weddigen, Deutschlands Bühnengeschichte darstellen. Der Werdegang der einzelnen Bühnen soll geschildert werden. Die erste Lieferung enthält eine Einleitung zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst, zumal in Deutschland, die in diesem Heft bis zur Zeit Shakespeares reicht. Besonders wertvoll sind bei diesem Werke die vielen Originalreproduktionen von älteren Theaterzetteln, von Briefen, Porträts, Theateransichten usw. Die Art der Wiedergabe dieser verschiedenartigen Drucke ist eine ebenso historisch-treue, wie künstlerisch vollendete. Fährt die Verlagsbuchhandlung von Ernst Frensdorff fort, das Werk derartig mit urkundlichem Material auszustatten, dann darf man einst dieses Werk als eine prächtige Sammlung historischer Monographien bezeichnen. Die Wiedergabe solcher, oft nur in einem einzigen Exemplare noch vorhandenen Urkunden zur Kulturgeschichte, bleibt für alle Zeiten eine Großtat. Weddigens gründliche und flotte Schreibweise machen das Werk für jeden Freund des Theaters zu einer angenehmen und wertvollen Lektüre.



